DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XV. JAHRGANG

ERSTER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKLEBEN

BILDER — FAKSIMILES — NOTEN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. HALBJAHRSBAND DES XV. JAHRGANGS DER MUSIK (1922/23)

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XV. JAHRGANG * HEFT 5

FEBRUAR 1923

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG * VEREINIGT MIT
SCHUSTER & LOEFFLER

ZEITWENDE

VON

PAUL BEKKER-HOFHEIM i. T.

Sieben Jahre sind vergangen, seit die »Musik« zum letztenmal erschien. Diese Zeit hat tiefe Spuren hinterlassen nicht nur im politischen und wirtschaftlichen, auch im künstlerischen Leben. Eine Spanne von sieben Jahren bringt schon unter normalen Verhältnissen einschneidende Änderungen im Hinblick auf Menschen und Dinge, um wieviel mehr, wenn die Zeit erfüllt ist von Kämpfen und Umwälzungen, wie sie seit Generationen nicht erlebt wurden, wenn die Grundlagen des Denkens und Fühlens erschüttert, die gegebenen Autoritätsbegriffe gewaltsam angegriffen, alle scheinbar natürlichen Voraussetzungen des geistigen Seins schärfstem Widerspruch ausgesetzt werden. Wenn dies alles nicht nur aus besonnener kritischer Überlegung geschieht, wenn Leidenschaften, Haß, Fanatismus die Führung an sich reißen, wenn höchste Wertbegriffe schwanken und äußere Macht jäh eingreift in Angelegenheiten von empfindlichster Zartheit, dann müssen Umgestaltungen erfolgen, die das Einst mit dem Jetzt kaum noch verbindbar erscheinen lassen.
Dieses alles ist während der letzten sieben Jahre geschehen. Springt die »Musik« heut mit einem Satz vom September 1915 auf den Oktober 1922, so hat sie damit wohl den Vorteil gewonnen, daß sie in ihrem organischen Bestand unberührt blieb von dem, was sich in der Zwischenzeit ereignete, daß sie mit unverminderter, ausgeruhter Kraft wieder hervortreten kann. Aber will sie in dieser neuen Welt leben und wirken, so wird sie die übersprungene Zeit nicht ignorieren dürfen. Sie wird fragen müssen, *was* geschah und *warum* es geschah, sie wird Rechenschaft geben müssen, wo wir stehen. Denn noch ist kein Ruhepunkt, kaum ein Richtpunkt zu erblicken, und das Chaos liegt ebenso vor, wie hinter uns. Die Kraft zur Bändigung aber wird nie von außen kommen, wir müssen sie aus uns selbst gewinnen. Wir müssen selbst sehen, selbst entscheiden lernen, und wir werden Einsicht und Mut dazu um so leichter finden, je freier wir das jüngst Vergangene vom Standpunkt des neu Beginnenden betrachten.

* * *

Was geschah?
Der Krieg hat die Kunst zuerst verstummen gemacht. Als man noch meinte, das Weltgeschehen nach gegebenen Maßen schätzen zu dürfen, konzentrierte man die Kräfte, und alles nicht unmittelbar Kampffähige — wie hätte die Kunst, insonderheit die Musik Kriegsmittel sein können — mußte schweigen. Aber die gegebenen Maße erwiesen sich als unzureichend. Es bildete sich eine neue Art der Kampfführung, geistigen und künstlerischen Faktoren fiel

dabei eine wichtige Rolle zu. Sie wurden Beruhigungs- und Auffrischungsmittel nach innen, Werbemittel nach außen. Im nämlichen Grade, wie der Krieg sich aus einem Ausnahme- zum Dauerzustand entwickelte, paßte sich die Kunst der veränderten Grundauffassung der gesamten Lebensbedingungen an. In dieser bewußten Einordnung auch der Musik in augenblicklich gegebene Situationen des äußeren Lebens, etwa vom zweiten Kriegsjahr an, liegt der Keim zu ihrer heut üblichen Verwendung als *politisches* Kampfmittel. Für die Kunst blieb diese Anpassung das einzige Mittel der Selbstbehauptung. Ein gefährliches, verhängnisvolles Mittel zwar, das in seinen Folgen die Grundlagen der Kunsterkenntnis erschüttern mußte. Aber zunächst war die äußere Existenzmöglichkeit inmitten kunstfeindlicher Voraussetzungen gesichert, das Opfer machte sich bezahlt. Theater und Konzert nahmen ungeahnten Aufschwung, es entwickelte sich eine Konjunktur, wie sie günstiger für ausübende und darstellende Kunst seit Jahrzehnten nicht bestanden hatte. Wer genauer zusah, konnte freilich an diesem scheinbaren Aufschwung keine reine Freude empfinden, mußte erkennen, daß die Kriegsblüte der Kunst mit wahrhafter Vertiefung der künstlerischen Interessen nichts zu tun hatte. Es hätte damals den Theater- und Konzertleitern freigestanden, die unbedingt sichere Teilnahme des Publikums auf Ziele zu lenken, wie man sie in früheren »schlechten« Zeiten nie ins Auge fassen konnte. Aber niemand machte von dieser Möglichkeit Gebrauch. Wenige Ausnahmefälle abgerechnet, sind Spielpläne und Konzertprogramme niemals so bar jeder Initiative, so gedankenlos dem Herkommen unterworfen gewesen, wie in der Kriegszeit. Auch die Fronttheater wurden angewiesen, das leichte Genre zu bevorzugen, Kunst sollte nicht Kunst sein, sondern Betäubung schaffen. Das »Dreimäderlhaus« war der Hauptererfolg dieser Jahre, und in der großen Kunstdebatte 1918 im preußischen Abgeordnetenhaus konnte der Fraktionsredner des Zentrums diesen Erfolg des »Dreimäderlhauses« als Zeichen für die sittliche Reinheit des deutschen Volkes preisen. Es ist nicht nötig, andere Einzelheiten, wie die Propagandafahrten deutscher Künstler in das neutrale Ausland, auf ihre tatsächliche Bedeutung zu untersuchen. Das Wesentliche ist: die späteren Kriegsjahre brachten der Musik äußerlich viele Aufgaben und lebhaften Betätigungsanreiz. Dahinter aber stand als antreibende Kraft die Unterhaltungs- oder Werbeabsicht, und so sind die damals gegebenen reichen Möglichkeiten nicht der Kunst, sondern einem äußeren Zwecke zugute gekommen, während das künstlerische Niveau dauernd sank.

Mit dem revolutionären Zusammenbruch fiel dementsprechend diese Art des politisch eingestellten Kunstbetriebes zusammen. Sie fiel aber nur, um nach kurzer Zeit unter anderem Namen wieder aufzuleben. Man entdeckte plötzlich die *soziale* Mission der Kunst. Nun gab es allenthalben Volkskonzerte, Volksvorstellungen und ähnliche allgemeinbeglückende Einrichtungen. Gewiß sind damals viele ehrlich meinende Kräfte am Werk gewesen, um die Kultur-

wirkung der Musik ausbreiten zu helfen. Von denen aber, die die Führung hatten, wurde jetzt der sozialisierende Gedanke geradeso nur als Schutzmäntelchen benutzt wie vorher der politische Zweck. Die Spielpläne unserer Bühnen, der allgemeine Charakter der Theater- und Konzertorganisationen ist von der Revolution innerlich unberührt geblieben. Überall hat die Spekulation das Feld behauptet, indem sie sich mit Geschick jeder im Augenblick geltenden Losung bediente, sich bald vaterländisch, bald revolutionär-sozialistisch gebärdete. Als der Rückschlag auf die revolutionäre Welle eintrat und wieder streng nationalistische Begrenzung des Kunstdienstes gefordert wurde, stellte der Apparat sich sofort auf diese einstweilen letzte Parole ein, und er ist jetzt dabei, soweit namentlich die Theater in Betracht kommen, sich den gesteigerten Sittlichkeitsansprüchen der erstarkenden katholisierenden Bewegung anzupassen.

Es kommt nicht darauf an, hier über die Berechtigung der verschiedenen weltanschaulichen Tendenzen an sich zu streiten. Es kommt lediglich darauf an, festzustellen, daß die öffentliche Kunstpflege durch den Krieg und seine Folgeerscheinungen in den letzten Jahren in eine *Abhängigkeit* von politischen Gesichtspunkten geraten ist, die jeder Ernstmeinende, gleichviel welcher Parteirichtung er angehören mag, tief bedauern muß. Es gibt keine Kunst im Dienste politischer Ideen. Gewiß kann ein Künstler durch weltanschauliche Überzeugungen entscheidend beeinflußt werden, Künstler aber wird er nur werden durch die Kraft der Verklärung, mit der er als Schaffender diese Grundlagen seines Wesens der rationellen Faßbarkeit zu entziehen weiß. Eine vaterländische, revolutionäre, sozialistische oder klerikale Kunst aber im politischen Sinne fördern, bekämpfen wollen, deutet auf einen verhängnisvollen Grundirrtum in der Wesenserfassung der Kunst. Dieser Irrtum ist ein Erbteil der Kriegszeit und hat sich durch ihre Erregungen tief eingefressen in die Gemüter. Ihn zu beseitigen und damit wieder zu einer reinlichen Kunstanschauung als Grundlage unseres Kunsterkennens zu gelangen, ist die Hauptaufgabe für alle, die guten Willens sind.

Der Krieg und seine Folgen haben über diese Allgemeinwirkungen hinaus auf die innerorganische Gestaltung des Musiklebens manche Einflüsse geübt. Auch hier hat, wie auf anderen Gebieten, das Fehlen klarer, zielsicherer Sachlichkeit in der Beurteilung von Menschen und Dingen zum Versagen der Bewegung geführt und der erste, blind übertreibende Radikalismus hat apathischer Teilnahmlosigkeit Platz gemacht. Man glaubte Großes zu tun, als man die alten Hoftheaterintendanten ihrer Funktionen enthob, aber man wagte nicht, neue Männer an ihre Stelle zu setzen. Der politische Meinungsstreit griff auch hier störend ein in die künstlerische Arbeit, Farblosigkeit des Führers wurde zur gewünschten Tugend. In Dresden mußte *Fritz Reiner*, in München *Bruno Walter* der antisemitischen Bewegung weichen. Die Mehrzahl der Opernbühnen ist heut in den Händen entweder musikfremder Ver-

waltungsbeamter oder bewußt neutral gerichteter Führer mit deutlich erkennbarem rechtspolitischem Einschlag. Nicht darin liegt der Fehler, warum sollte ein Dirigent und Opernleiter als Deutschnationaler nicht ebenso gute, vielleicht noch bessere Musik machen können als ein Sozialist? Aber daß diese Gesichtspunkte überhaupt in Betracht gezogen werden können, daß sie — wie der Fall Walter zeigt — ausschlaggebende Bedeutung gewinnen, darin liegt das Erschreckende und Erniedrigende. Wir sind in einer Lage, die das Zusammenfassen *aller* gegebenen Kräfte zum Gebot der Selbsterhaltung macht. Statt dessen erleben wir es, daß Menschen von außergewöhnlicher Bedeutung, deren Erhaltung mit allen Mitteln selbstverständliche Pflicht wäre, aus unserem öffentlichen Leben einfach ausgestrichen werden. München war während und nach der Kriegszeit dem Spielplan, dem Personalbestand und der Aufführungsqualität nach die beste deutsche Opernbühne. Es bleibt abzuwarten, ob und wie weit sie unter Hans Knappertsbuschs Führung diesen Vorrang wird behaupten können. Sie hat freilich im Augenblick keine sehr ernsthafte Konkurrenz. In Berlin hat Max von Schillings sich bemüht gezeigt, die Versäumnisse der Ära Hülsen im Hinblick auf das neuere Schaffen nachzuholen. Darüber hinaus dem Institut charakteristische Physiognomie durch persönlichen Stil der Aufführungen zu geben, liegt außerhalb der Grenzen seiner mehr vorsichtig anschmiegsamen als aktiv gerichteten Natur. Dresden, durch eine direktionslose Rätewirtschaft und die schwache Hand des später berufenen Scheidemantel erheblich von seiner früheren Höhe herabgedrückt, geht jetzt an *Fritz Busch* über, dessen Pflichteifer und leicht gewinnendes Wesen außer Zweifel steht, dessen Künstlertum aber hier erst die Probe wird bestehen müssen. Auch Stuttgarts Zukunft unter Leonhards Leitung ist abzuwarten. An den großen deutschen Stadttheatern Hamburg, Frankfurt, Köln, Leipzig haben die letzten Jahre nichts Grundlegendes geändert, Otto Lohse in Leipzig, Ludwig Rottenberg in Frankfurt haben ihre Stellung gewahrt, Ernst Lert, der neue Frankfurter Intendant, hat bisher nur experimentell gerichtete Regiebegabung erwiesen, im Organisatorischen dagegen versagt. In Egon Pollak hat Hamburg einen unserer fähigsten Theaterkapellmeister, in Otto Klemperer hat Köln die stärkste Künstlerbegabung der jüngeren Dirigentengeneration gewonnen. Durchaus problematisch dagegen erscheint das Gesamtbild der Mannheimer Bühne, nachdem Carl Hagemann sie mit Wiesbaden vertauscht und Adolf Kraetzer die Intendanz übernommen hat.

Es ist nicht beabsichtigt, hier eine Übersicht von Namen zu geben, die doch unvollständig bleiben müßte. Die Beispiele sollten nur an einigen Fällen die Art der Veränderungen charakterisieren. Man erkennt namentlich in den ehemals fürstlichen Instituten lebhaften Wechsel an den leitenden Stellen. Man erkennt in den Gesamtleistungen fast überall einen erheblichen Rückschritt, in wenigen Fällen Niveaubewahrung, eine Steigerung nirgends. Das gleiche gilt von den Führern, vielmehr in erster Linie von ihnen, denn sie bestimmen

die Qualität des Ganzen. Es ist nicht zu bestreiten: in der jüngeren, jetzt zur Reife gelangten Generation ausübender Künstler fehlt es an Führerpersönlichkeiten.
Große Erscheinungen, geniale Naturen sind allerdings stets selten gewesen. Immerhin darf daran erinnert werden, daß Gustav Mahler, Richard Strauß, Felix Mottl, Artur Nikisch, der junge Weingartner annähernd *einer* Zeit angehören. Was haben wir heut an nur annähernd vergleichbaren Kräften einzusetzen? Einen einzigen: *Wilhelm Furtwängler.* An dieser Verarmung zeigt sich ein auffallender Wertrückgang. Er ist nicht aus zufälliger Verminderung der Talente an sich zu erklären. Begabungen sind immer vorhanden, die Persönlichkeit des Ausübenden aber entwickelt sich erst an den Aufgaben, die ihr gestellt werden, an dem Wirkungskreis, den man ihr eröffnet. Wenn die erste und zweite Generation nach Wagner und Liszt eine erstaunlich große Anzahl von Führern hervorgebracht hat, während in der dritten Generation fast nur noch Talente erscheinen, so hängt dies eng zusammen mit der Veräußerlichung der Kunstentwicklung überhaupt, wie sie sich in der durch Krieg und Nachkriegszeit offenbarten Auffassung der Kunst als eines Betriebsmittels kundtut. Es fehlen die Aufgaben, an denen die Begabungen zu Persönlichkeiten erstarken können, es fehlen die durchgreifenden Wirkungsmöglichkeiten, weil die dafür erforderlichen Voraussetzungen mangeln. Charakteristisch ist, daß auch die eine überragende Erscheinung der jüngeren Generation, Furtwängler, vorläufig in erster Linie durch harmonische Ausgeglichenheit seines Wesens, durch umfassende Kultur seiner Persönlichkeit am stärksten wirkt, und daß schon diese Wirkung auch ohne den Einschlag elementarischer Ursprünglichkeit gegenwärtig mit Recht als etwas Auszeichnendes empfunden wird. Die Wahl Furtwänglers zum Nachfolger Nikischs in Leipzig und Berlin war daher die einzige, ernsthaft erwägbare Möglichkeit, den Verlust dieses dämonisch überragenden Dirigiergenies würdig zu ersetzen, wenn wir auch wissen, daß die künstlerische Wundererscheinung eines Nikisch allen unvergeßlich und unvergleichbar bleiben wird, die ihren Zauber je empfunden haben.
Für die anderen großen Konzertstädte Deutschlands sind die letztvergangenen Jahre vorwiegend eine Zeit des Experimentierens gewesen. Nur Köln hat in Hermann Abendroth den ernstmeinenden, durch gesellschaftliche Konvenienz aber stark behinderten Gürzenich-Dirigenten neudeutschen Grundbekenntnisses behalten. Hamburg ist seit dem Fortgang Hauseggers nach München mehr noch als seither dem großstädtisch industriellen Konzertbetrieb ohne eigene Physiognomie verfallen, Frankfurt hat nach langem Suchen jetzt in Hermann Scherchen den ständigen Museumsdirigenten erhalten. Mit ihm tritt nun die jüngste Generation auf den Plan, die Generation, in deren innere Reifezeit das Erlebnis des Krieges und seiner Folgen fällt, und die sich, unbelastet von bindenden Beziehungen zur Vorkriegskunst, mit vollem Bewußtsein der Erfassung der neuen zeitgenössischen Kunst zuwendet. Dieser

Künstlerreihe gehören außer Scherchen die Pianisten Walter Gieseking und Eduard Erdmann an, auch sie die einzigen, die auf ihrem Gebiet neben zahllosen Reproduktionstalenten als Neuerscheinungen von individueller Prägung hervorgetreten sind.

Es scheint, daß diese jüngste Generation im Gegensatz zu der vorangehenden wieder zu stärkeren Hoffnungen berechtigt. Man sieht eine auffallende Zahl frischer Talente, die, unsicher zwar noch und im einzelnen suchend, sich doch mit Bewußtsein von der herrschenden Kunstauffassung der Vorkriegs- und Kriegszeit abwenden und, angelehnt an einige seit kurzem hervortretende überragende produktive Erscheinungen, den Weg einer neuen, ideenreichen, ernsten Jugend zu finden suchen. Angesichts des haltlosen Zustandes unserer Bühnen, des Mangels an Führern in der ausübenden Kunst weckt es Zutrauen, daß zunächst für die Heranbildung dieser Jugend auch neue Möglichkeiten geschaffen wurden. Zwei der bedeutendsten deutschen *Musikschulen* haben in den letzten Jahren grundlegende Umgestaltung erfahren: Berlin und München. An der Art des Ausbaues erkennt man noch die Gegensätze, die sich im heutigen öffentlichen Leben Deutschlands gegenüberstehen: während München unter der künstlerischen Leitung Hauseggers, der administrativen Führung Hermann W. von Waltershausens den unmittelbaren Anschluß an die neudeutsche Vergangenheit betont, erhält Berlin durch die Künstlerpersönlichkeit Franz Schrekers und die wissenschaftlich objektivierende, dem Streben der Jüngsten mit besonderer Aufmerksamkeit zugewandte Arbeit seines Mitdirektors Georg Schünemann eine so zweifelsfrei hervorgehobene Wendung zur Gegenwart, wie sie seit der Gründung des Leipziger Konservatoriums durch Mendelssohn auf Hochschulen nicht mehr üblich gewesen ist. Die Erfolge im großen werden auch hier erst in Jahren erkennbar werden. Es wird sich zeigen müssen, ob das künstlerische Grundbekenntnis dieser Erziehmethode stark genug ist, um allmählich alle eigenkräftigen Begabungen hier zu sammeln und ihnen, unbeschadet ihrer individuellen Talentrichtung, den Impuls zu geben, der die Persönlichkeit in ihnen weckt und frei macht. Wie weit das gelingt, wird im wesentlichen abhängen von der produktiven Kraft der Menschen, die diesen Weg weisen, wird abhängen von der Linie, die nun die *schöpferische* Kunst großen Stils in der kommenden Zeit aufnehmen und innehalten wird.

Um hierfür das richtige Augenmaß zu finden, ist es erforderlich, sich klar zu machen, daß eine wahrhafte Blüte der Kunst niemals verträglich ist mit dem Vorherrschen irgendeiner »Richtung«. Richtungen sind nichts anderes als Nachahmungen eigenkräftiger Individualitäten durch unselbständige Talente. In den Kämpfen, die zwischen diesen Richtungen ausgefochten werden, wird leeres Stroh gedroschen, Verwirrung gestiftet — niemand weiß wofür, und das Resultat ist lediglich tendenziöse Herabsetzung schöpferischer Werte, gewaltsame Konfusion der ästhetischen Grundbegriffe. Wir haben bis zum Kriege

unter der Vorherrschaft einer Richtung gelebt, die ihre Maßstäbe aus der überragenden Erscheinung *Wagners* gewann. Wir müssen nun verstehen lernen, daß es noch andere Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens gibt, daß es wertlos ist, gegen diese anderen in blindem Haß anzurennen, nur weil sie da sind und ihr Recht auf das Dasein erkämpft haben. Wir müssen begreifen, daß gerade in der individuellen Zerspaltung der heutigen schöpferischen Kräfte ein Beweis weiterlebenden produktiven Vermögens liegt, daß nicht diese oder jene Einzelpersönlichkeit ein besonderes Recht hat, sich als deutsch, als national, als geburtsecht im Volkssinne auszugeben, sondern daß erst die *Summe* aller das Bild der wahrhaft lebendigen Schaffenskraft darstellt. Es gibt in der Kunst keine Rangordnung der Gesinnungen, es gibt nur die Rangordnung der Begabungen. Aus ihr erst, aus der Art, wie sie sich im gestaltenden Schaffen offenbart, ergibt sich der Maßstab für die ethische Bewertung einer Kunst.

Bis zum Kriegsausbruch und darüber hinaus war *Richard Strauß* die beherrschende Musikerpersönlichkeit in Deutschland. Äußerlich genommen ist er es heut noch. Mit der Übernahme der Wiener Hofoper nach der Revolutionskrise hat er die nach Tradition und materieller Leistungsmöglichkeit bedeutendste Stellung der deutschen Kunstwelt eingenommen, unter Umständen, die ihm eine Freiheit des Handelns vergönnten, wie sie keinem seiner Vorgänger erlaubt war. Aber die egozentrische Art seines Wesens hat ihn verhindert, hier eine Aufgabe im umfassenden Sinne zu suchen und zu finden. Strauß als Künstler ist der typische Vertreter des persönlichen Machtgedankens. Erkennt man die Berechtigung dieses Machtverlangens auf Grund der großen Begabung und weitreichenden Wirkung mit schuldiger Ehrerbietung an, so empfindet man eben deswegen schmerzlich das Fehlen der Führerqualität im höheren Sinne, die Unfähigkeit, über das Verfolgen persönlicher Ziele hinaus aufbauende Arbeit im Sinne organischer Neugestaltung zu leisten. Auch das Straußsche Schaffen, einst mit stärksten Instinkten in der Gegenwart lebend, so lange diese selbst dem Oberflächenkult gehörte, ist von der geistigen Zeitwende unberührt geblieben. Die »Josephslegende«, 1914 von Russen in Paris getanzt, war der Abschluß der Vorkriegszeit, die »Alpensinfonie« und die »Frau ohne Schatten« sind seither gefolgt — beides Versuche, die genießerische Kunstatmosphäre einer versinkenden Epoche festzuhalten, beide ohne Fühlung mit den tiefen Bewegungen einer Zeit, in der die Nötigung zu anderen Vorstellungen von Leben und Kunst als unbesiegbare Forderung wachgerufen ist. So hat sich Strauß für uns zu einer Erscheinung gewandelt, deren Begabung und artistisches Können jederzeit außer Zweifel steht, deren *ideelle* Bedeutung für die Gegenwart aber auf die unmittelbare Wirkung des persönlichen, hochgesteigerten Talentes beschränkt bleibt. Eine Erscheinung, an der man immer noch ausruhen kann und darf, die aber Impulse nicht mehr zu geben vermag.

Stärker eingegriffen in das ideelle Leben der neuen Zeit hat *Hans Pfitzner.* Sein Aufstieg als Künstler hängt äußerlich und innerlich eng zusammen mit der Zeitwende, äußerlich, indem »Palestrina« während des Krieges, die romantische Kantate, »Von deutscher Seele« erst vor kurzem an die Öffentlichkeit trat. Beide Werke brachten den in früheren Jahren vergeblich erstrebten großen Erfolg. In beiden Fällen handelt es sich, im Gegensatz zu Strauß, um Wirkungen mehr *ideeller* als künstlerisch artistischer Art. Damit hängt auch die eigentümliche Begrenzung dieser Wirkungen zusammen. Wäre Pfitzner das umfassende *musikalische* Schöpfergenie, so wäre ihm vermutlich die einseitig propagandistische Wendung seines Denkens und Schaffens erspart geblieben. Die gewaltsame Anklammerung an die Herrlichkeit des Vergangenen, die politische Umdeutung seines künstlerischen Schaffens, die parteimäßige Einstellung auf aktuelle Zeitkämpfe dokumentiert aber mehr als lediglich Überzeugung und Bekenntnis. Es spricht daraus, dem Sprecher selbst unbewußt, die natürliche Begabungsgrenze. Zwang zum Hassen ist Symptom des Nichtbegreifenkönnens. Das Unvermögen, neue Ideen schöpferisch zu gestalten, treibt zur überbetonten Lobpreisung der alten. Aus dieser Gegensätzlichkeit zieht Pfitzner seine Kraft, die, wenn man Einzelheiten der Abirrung übersieht, als Kundgebung ideell gerichteten Wollens in einem tiefen Gefühl für das Verlangen der Zeit wurzelt, zum künstlerischen Vollbringen aber nicht ausreicht und nun die eigene Schwäche zum sittlichen Gesetz umstempelt. Pfitzner ist die Gegenerscheinung zu Strauß. In der Entwicklung beider, wie sie durch die letzten Jahre angebahnt wurde, kommt die deutsche Neuromantik zum artistisch könnerhaften und zum ideell bekenntnismäßigen Ausklang.

Gleich Pfitzner ist auch *Gustav Mahler* durch die seelische Wandlung der Kriegsjahre zu weitreichender Geltung gelangt. Es ist Mahler erspart geblieben, persönlich zu den neuen Ereignissen Stellung nehmen zu müssen, obwohl sie ihm kaum wahrhaft Neues gebracht hätten. Die Kunst Mahlers wurzelt in der tiefen Erfassung des Leidensvollen, das bei ihm nicht wie bei Pfitzner in subjektivierender Bezugnahme, sondern in menschlicher Verallgemeinerung erkannt und dargestellt wird. Der Vorkriegszeit mußte eine solche Erscheinung fremd bleiben, erst die folgenden Ereignisse haben in den Menschen wieder die Empfindung freigemacht für das Menschliche in ihnen, für das Tragische der Lebensgesetzlichkeit, für das Naturhafte alles Geschehens, für die Sehnsucht nach dem großen, versöhnenden und vereinenden Aufschwung durch die Liebe. Wären wir nicht durch parteimäßige Verdrehung von objektivem Betrachten des Rasseproblemes abgekommen, vermöchten wir zu erkennen, daß alle kulturell hochstehenden Rassen zweifellos verschiedenartige, in dieser Verschiedenartigkeit aber gleichwertige Mittler zur Erfassung des urmenschlichen Idealtypus sind, so müßte es uns als bedeutsam erscheinen, daß gerade der *Jude* Mahler sowohl von artistischer wie einseitig ideeller Kunstauffassung

wieder abbiegt und das naturhaft Menschliche in den Mittelpunkt rückt. Diese Betonung der *seelischen* Werte gegenüber den geistigen hat auch während der letzten Jahre der Kunst Anton Bruckners gewaltige Resonanz gegeben. Es spricht aus solcher Wendung das unabweisbare Verlangen nach Abstreifung der intellektuell gerichteten Musikauffassung der Vorkriegszeit, die Sehnsucht nach einer Musik, die weder artistisches Genießen noch propagandistisches Bekennen will, die auch nicht mehr das persönliche Einzelindividuum in romantischer Selbstbespiegelung vorführt, sondern auf verbreiterter Basis rein menschlichen Empfindens seelische Offenbarung bringt.

Aus diesem Verlangen nach einer nicht irgendwie rational bedingten Musik erklärt sich das schnelle Emporkommen der beiden Künstler, deren Vorhandensein erst während der letzten Kriegsjahre der deutschen Öffentlichkeit eindringlich zum Bewußtsein gekommen ist: *Franz Schrekers* und *Arnold Schönbergs*. Beide sind grundverschiedene Naturen, nicht nur der Art ihres Musizierens, sondern der gesamten Struktur ihres Wesens nach. Schreker ist der naive Phantasiemensch, der sich mit der Voraussetzungslosigkeit des Kindes dem bunten Spiel der Bühne zuwendet und hier, unbekümmert um Bekennertendenzen, stilistische Experimente oder ethische Dogmatik eine rauschhafte Welt des Unwahrscheinlichen aufbaut. Schönberg ist die vorwiegend zerebral empfindende Natur, aus unmittelbarer Wagnernachfolge hervorgegangen wie Pfitzner, dessen »Armer Heinrich« im Verhältnis zur Wagnerwelt Schönbergs »Gurre-Liedern« entspricht. Aber in Schönberg war der Musiker stärker als in Pfitzner. So gelang es ihm, sich von der ideellen Hörigkeit Wagner gegenüber zu befreien und in seinem späteren, vorwiegend kammermusikalisch gerichteten Schaffen neue Wege einer im rationalistischen Sinne beziehungslos gerichteten, der Phantasie des Klanges und der seelischen Intuition freien Musik zu finden.

Neben diesen Haupterscheinungen des heutigen Schaffens: Strauß, Pfitzner, Mahler, Bruckner, Schreker, Schönberg, die im Leben des Tages teils sinken, teils steigen und in ihrem wechselnden Kräftespiel die treibenden Faktoren unserer Zeit bedeuten, hat die jüngste Gegenwart noch eine Reihe anderer Musiker in den Vordergrund gestellt: die geistig bewegliche, von Virtuosenphantasie beflügelte Anregernatur *Busonis*, die vorwiegend ins Extensive gerichteten Musiziertalente E. W. Korngold und Walter Braunfels, als Jüngsten den burschikos kecken Paul Hindemith. Die außerordentliche Musikererscheinung *Max Regers* ist während des Krieges hingegangen und auch sein Nachlaß, das Werk einer suchenden, zwischen die Zeiten gebannten Seele, gehört zu den Gütern, deren Fruchtbarmachung der Gegenwart obliegt.

* * *

Hier halten wir.
Die Entfernung zwischen einst und jetzt ist mit flüchtigem Blick durchmessen. Wir finden in allem, was dem Betrieb unmittelbar angehört, noch starke Abhängigkeit von dem, was vordem war, untermischt mit Nachwirkungen halbverstandener, in den Anfängen steckengebliebener sozialer Umwälzungen. Das Agentenwesen blüht höher als vordem, in den öffentlichen Instituten ist es noch nicht gelungen, den Verwaltungsapparat innerorganisch umzugestalten. Das Mitbestimmungsrecht der Künstler, namentlich der einstigen Hoforchester, wird noch oft mit politischer Kurzsichtigkeit gehandhabt, aus der sich künstlerische Schädigungen ergeben. Die Wissenschaft hat mit Hugo Riemann einen großen Führer verloren, dem vielleicht in dem ideenreichen Ernst Kurth ein Nachfolger heranwächst. Der internationale Zusammenschluß ist auch auf diesem Gebiet zerstört, die »Deutsche Musikgesellschaft« verwaltet das Erbe. Neue Kräfte regen sich im Unterrichtswesen, wo nach der künstlerischen wie nach der sozialen Seite hin kräftige Initiative eingesetzt hat. Es ist ein Bild voll wechselnder Schattierungen, bald hell, bald dunkel. Die musikalische Presse, zum größten Teil der Parteieinstellung verfallen, spiegelt die Zerrissenheit der Meinungen. Im Schöpferischen fließt alles zusammen. Es mag schmerzlich berühren, zu sehen, wie verständnislos auch hier der gemeine Tag die Gegensätze auseinandertreibt, die in Wahrheit gerade dank ihrer Verschiedenheit ein Ganzes zu bilden berufen wären. Eben daran aber wird sich in Zukunft das wahrhaft Schöpferische von dem nur halb echten scheiden: daß jenes still seinen Führerpfad geht, während dieses im Geschrei des Tages umkommt.
Hier die Grenze zu ziehen, die tiefen Zeichen der Zeit verstehend zu erkennen, die nur äußerlichen, lauten zu mißachten, ist die Aufgabe.

VON DER VISION ZUM DRAMA

EIN VERDI-KAPITEL

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Eines Tages in den Jahren 1861—1862, erzählt Sella in seinen Erinnerungen, richtete er an seinen Nachbarn in der Deputiertenkammer, Giuseppe Verdi, die Frage, ob der Maëstro seine wunderbaren Nummern erst allmählich, in langsamem Aufbau, aus dem Grundmotiv zu der vollen Schönheit ihres Auftretens entwickle. »Nein, nein!« unterbrach mich der Maëstro mit großer Lebhaftigkeit, »die ganze Nummer steht sofort vor meinem geistigen Auge fertig, vor allem weiß ich ganz genau, ob Geige oder Flöte die betreffenden Töne am besten ausdrücken werden. Die Hauptschwierigkeit ist die mechanische Unmöglichkeit, den musikalischen Gedanken schnell genug, wie er in meinem Hirn entstanden ist, zu Papier zu bringen.«

Diese Inspiration, die sich sogleich auf ein Ganzes erstreckt, braucht eine hervortreibende Macht: Situationen und Charaktere. Verdi wird nicht müde, das zu sagen. Ist ihm auch Musik mehr als Melodie und Harmonie, findet er auch in ihr einen unaussprechlichen Kern: Situationen und Charaktere sind nun doch die drängenden Kräfte seiner Musik, zwingen ihn dämonisch zum Schauen. Alles, was in seiner Kunst groß ist, und wie das Große aus seiner Umgebung hinausragt, das erklärt sich aus dem starken oder schwächeren Anlaß, aus dem sie hervorspringt. Aber sie springt aus ihm mit ungehemmter Unmittelbarkeit hervor.

Situationen und Charaktere sollen zugleich wirkungsvoll und wahr sein. Wo findet sich beides? Der Wahrheitssucher im Opernmenschen Verdi hat viel zu suchen und oft zu irren.

Man hat häufig und noch sehr lange über die Texte gespottet, die Verdi als Anreiz für seine Musik aufnahm; und selbst in seinen hinreißenden Werken würden gewisse Szenen in ihrer Unwahrscheinlichkeit gegen den Meister sprechen. Der Wahrheitsdrang, den er immer wieder bekennt, scheint durch sie widerlegt. Der Drang nach dem »effetto« scheint zuweilen mächtiger als er. Und doch ist dem nicht so. Rhythmus, der die bildhauerische Darstellungskunst des Musikers im Sinne des Wirkungswillens verwendet und musikalische Formeln erzwingt; Melodik, die sich aus solcher Umklammerung zu befreien hat: beide sind erstens durch den Geist und durch die Form der italienischen Oper gebunden; und hatten zweitens den Weg von bäuerlicher Einfachheit bis zur veredelten, verfeinerten Einfachheit mitzumachen. Die italienische Oper gehorcht als Gattung nicht wie die deutsche einer Idee, die nicht nur im ganzen, sondern auch in den einzelnen Teilen wirksam ist, sondern zielt auf Höhepunkte, die mit Blitzlicht beleuchten, wie sie die Aufmerksamkeit

des Zuhörers ganz und zum Nachteil der umliegenden Partien beanspruchen. Die italienische Oper will Grenzpunkte leidenschaftlicher Empfindung aneinanderreihen, nicht abkühlende, abdämpfende Zwischenstufen durchlaufen. Musik ist dem Italiener eben eine Kunst der Grenzpunkte, zunächst durch die sinnliche Kraft der menschlichen Stimme verfochten; und Musik bleibt ihm auch Quelle und Ziel der Oper; so sehr, daß die Nummer, die Arie, Kavatine, Romanze als Formeln des musikalischen Ausdrucks sich einbürgern. Dies muß mit der Zeit zur Abnützung des Formelhaften, zur Schablone führen. Und Verdi eben, der den Typus der Oper als gegeben hinnimmt, der immer und immer wieder sich als Italiener betont, hebt sich aus dieser Umgebung durch die weit stärkere Willenskraft im Dramatischen, durch sein gärendes Theaterblut, durch den sich allmählich erweiternden Kreis der musikempfänglichen Stoffe, endlich durch das Ethos heraus, das ihn zur Äußerung seines inneren Wahrheitsdranges treibt. Will er »Situationen und Charaktere«, so muß er notwendig, wie Pizzetti richtig sieht, zu »Stilisierungen« gelangen, aber diese sind, was derselbe scharfsinnige Essayist nicht hervorhebt, eben wieder durch die überragende musikalische Natur Verdis bestimmt, der ganz anders als seine Epigonen, durch die vulkanische Unmittelbarkeit des dramatischen Schauens und der musikalischen Ausdeutung einzig bleibt. So sehr, daß in der Tat von seiner Musik aus der Zuhörer zum dramatischen Zuschauer wird; daß »Situationen und Charaktere«, die sie hervorgerufen haben, wieder von ihr zurückströmen und sich von neuem kristallisieren. Das Verhältnis Verdis zu seinen Operntexten erklärt sich damit von selbst. Der Gedanke, daß er sein eigener Textdichter werden könne, kann einem nicht aufsteigen, der nur Situationen und Charaktere will, und dem nicht die Dichtung, sondern die Musik gilt. Es wäre irrig, zu sagen, daß ihm die Worte nichts gelten. Sie bedeuten ihm, wenn sie orrore, gioia, vendetta heißen, soviel wie die Reime, die seinen Rhythmus mitzeugen. Klang und Versmaß sind von mitschöpferischer Kraft im Ausdruck der Situationen und der Charaktere. Darauf kommt es an, daß unter Situationen und Charakteren immer mehr verstanden wird. Mit diesem Fortschritt in der Grundanschauung ist auch der Entwicklungsgang bezeichnet. So kann auch ganz selbstverständlich, da der eine Mensch Verdi in innerem Wachstum und im Einklang mit ihm schafft, die lange Zeit und wohl auch noch heute übliche Einteilung seines Lebenswerkes nicht bestehen bleiben.

Verdi nimmt zunächst die Situationen und Charaktere von seinen Textdichtern entgegen. Daß diese ihre Stoffe vorzugsweise berühmten oder wirkungsvollen Wortdramen entnehmen und manchmal zu heftigen Einsprüchen Anlaß geben, versteht sich. Sie versklaven sich dem Herren Verdi, der nicht nur den Bau und die Folge der Szenen entscheidend beeinflußt, sondern auch die Prägung jener leidenschaftlichen, akzentfordernden, gipfelhaften Worte hervorruft. Beugte sich der Librettist dem Willen des Maëstro nicht, der

natürlich immer anspruchsvoller wird und ewige Änderungen verlangt, dann müssen sich Textdichter und Komponist trennen. Bis zum Erscheinen Arrigo Boitos sind die Textdichter, mit alleiniger Ausnahme des Schillerübersetzers Andrea Maffei, oft Reimer, doch nie würdige Genossen. Am Ende aber ist der Komponist innerlich so gereift, daß er nur im Einvernehmen mit dem Textdichter, der eben ein Dichter ist, das Kunstwerk der Oper entwirft und schafft.

Die Erfahrungen Verdis mit seinen ersten Textdichtern sind sehr wechselvoll. Das starke Unabhängigkeitsgefühl des jungen Maëstro läßt ihn an dem wilden Temistocle Solera Gefallen finden, dessen Nabucco-Textbuch ihm der Impresario Merelli aufgedrängt hat. Solera ist der Sohn eines von den Österreichern als Carbonaro verhafteten und nach der Feste Spielemberg gebrachten Mannes; im Wiener Theresianum erzogen, über die Anstaltsmauer zu einer Zirkustruppe entwichen, in Ungarn aufgegriffen, ins Collegio nach Mailand überführt, als Dichter entdeckt; also Urbohemien von aufkochender Leidenschaftlichkeit, doch nicht zur Sammlung seiner Kräfte geboren und zu einem ziellosen Dasein und Ende bestimmt. Dieser Solera hatte Erfindungskraft genug für Situationen, doch nicht den Willen, sie durchzudichten. Dem Musiker Verdi vertraute er genug, um sich selbst von Arbeit zu entlasten. Schon dieser Nabucco führte ja zu dem eigentümlichen Zwischenfall, daß der schmächtige, doch willenskräftige und besessene Maëstro den ihm an Körperkraft weit überlegenen Solera einsperrt, um von ihm auf der Stelle anstatt eines Duetts eine große, wirksame Nummer zu erzwingen. Ein Sieg des Dämons über den Körper. Aber so stark sie auch durch Unabhängigkeitsgefühle verbunden sind, zwischen dem lärmend aufgeräumten Bohemien und dem sinnend verschlossenen, zielbewußten Maëstro kann es keine dauernde Gemeinsamkeit geben. Die »Lombardi«, »Giovanna d'Arco«, »Attila« zeigen die absteigende Linie der Eingebungen Soleras an. Wieviel leidenschaftliche Szenen der Freude, der Rührung, der Verärgerung zwischen den beiden!

Salvatore Cammarano, Verfasser der »Alzira«, der »Battaglia di Legnano«, später »Luisa Miller«, und des fast gegen ihn berühmt gewordenen »Trovatore« ist ein bedeutendes Zwischenspiel. Denn ihm wird die Gemeinschaft im »König Lear« angetragen und der erste Entwurf des Textbuches 1850 übergeben. Doch Francesco Maria Piave ist ihm mehr. Dieser gewiß sehr mäßige Geist und Reimschmied brachte für Verdi eine hingebende Unterwürfigkeit auf. Er betet ihn als Gott an, läßt sich von ihm nicht nur den Bau, sondern auch Verse verstümmeln, freut sich mit ihm und darf dafür, vom Schlaganfall gelähmt und der Sprache beraubt, die ganze Güte Verdis erfahren. Nach dem Glück des »Ernani«, mit dem er den nicht leicht zu befriedigenden Maëstro gewinnt, wird die weitere Verbindung über alle Unzulänglichkeit der Textbücher hinweg durch die Ergebenheit des Mannes fester geknüpft. Die beiden »Foskari«, »Macbeth«, der »Corsar«, »Stiffelio«, »Simon Boccanegra«, »Forza

del Destino« sind eine Stufenleiter der halben Erfolge oder der Mißerfolge, aber »Rigoletto« und »Traviata« werden auch Piaves Stern. Sein Begriff vom Drama ist nicht zu unterbieten: die Unwahrscheinlichkeit der Situationen, die Minderwertigkeit des »effetto«, das Fehlen innerer Zusammenhänge scheint hier in Dauer erklärt, sobald die Phantasie des Mannes selbst tätig sein will. Aber es ist ja der getreue und naive Benutzer, nein, Ausbeuter dichterischer Vorlagen, die Verdi anrät oder mindestens billigt. Aus solchem Gefüge war nun Menschliches herauszuschälen, das Verdi freilich ursprünglich schon hineingedacht hatte.

Bescheidenheit mußte die Tugend der Textdichter Verdis sein. Und Antonio Ghislanzoni, der Textdichter der »Aida«, hatte sie in reichem Maße zu üben. Dieser einst in Mailand unter den Jungen als lombardischer Paul de Kock bekannte Textdichter und Epigrammatiker sollte an »Aida« nur seine hohe Verskunst beweisen, brauchte nur ein französisches Textbuch in italienische Verse zu übertragen, hatte sich um die Gestaltung des Buches gar nicht zu kümmern. Französische Schriftsteller, die Verdi in Frankreich Gerüst und Worte für bestellte Arbeit lieferten, sind in dieser Reihe ohne Belang.

Und nun sind wir eben bei Arrigo Boito, dem schöpferischen Musiker mit der ganz anderen dramaturgischen Kenntnis.

Man sieht: der Verbrauch Verdis an Textdichtern in seiner langen Lebensbahn ist nicht gering. Unter ihnen gibt es Ungenannte wie Antonio Somma aus Udine, den Dichter des »Maskenball«, der doch literarischen Ehrgeiz hat und seinen Namen nicht auf ein unoriginales Textbuch setzen will. Briefe an einzelne Librettisten sind von klärendem Wert.

* * *

Dies also sind meist getreue Diener im Ausnutzen von Situationen und Charakteren.

Aber Verdi sucht sich auch schon sehr früh Führer zur Erkenntnis des Wahren: Alessandro Manzoni und Shakespeare. Diese beiden strömen ihm, dem Naiven und Ungelehrten, in ihrer vollen Kraft zu, bereichern ihn, begleiten seinen Weg zu menschlicher und musikalisch-dramatischer Höhe.

Wie tief sich Verdi vor dem Verfasser der »Promessi Sposa« neigte, zeigt dieser Brief des Jahres 1867: »Wie sehr beneide ich meine Frau, diesen Großen gesehen zu haben! Aber ich weiß nicht, ob ich, wenn ich nach Mailand komme, den Mut haben werde, mich ihm vorzustellen. Sie wissen wohl, wie groß und welcher Art meine Verehrung für diesen Mann ist, der, nach meiner Ansicht, nicht nur das größte Buch unserer Epoche, sondern eines der größten Bücher geschrieben hat, die jemals aus einem menschlichen Hirn hervorgegangen sind. Und es ist nicht nur ein Buch, sondern ein Trost für die Menschheit. Ich war 16 Jahre alt, als ich es zum ersten Male las. Seit jener Zeit habe ich gar manches andere Buch gelesen, über das ich bei wiederholter Lektüre

im vorgerückten Alter meine jugendlichen Urteile geändert oder gar ausgelöscht habe — und es waren sehr berühmte dabei. Aber für dieses Buch dauert meine Begeisterung unvermindert an; ja, bei fortschreitender Kenntnis der Menschen ist sie noch gewachsen. Und zwar darum, weil dieses Buch ‚wahr‘ ist; so wahr wie die ‚Wahrheit‘ selbst. Oh, wenn die Künstler einmal dieses Wahre begreifen könnten, gäbe es nicht mehr Zukunfts- noch Vergangenheitsmusiker; weder veristische, realistische, idealistische Maler; weder klassische noch romantische Dichter; sondern nur wahre Dichter, wahre Maler, wahre Musiker.«

So schreibt der Reife und Gefeierte des Jahres 1867 an die ihm befreundete Gräfin Clara Maffei, geborenen Gräfin Carrara-Spinelli, die in ihrem Salon die besten Geister vereinigt. Manzoni bleibt für sich und wird von ihr jeden Sonntag nach der Messe besucht. Auch der berühmte Dichter hält sich gern abseits, haßt Wortverschwendung, teilt aber die Bewunderung der Welt für Verdi, der ihn endlich im Mai 1868 kennenlernt.

In den »Promessi sposi« sieht Verdi offenbar erfüllt, was er triebhaft geahnt hat. Er selbst, Naturkind, allem Gekünstelten abgeneigt, vertraut sich diesem geistigen Führer an, der Uritaliener, aus tiefem Mitgefühl mit der Seele des Volkes überlegenen Humor schöpft und immer gemeinverständlich bleibt. Ja, Manzoni schreibt ein echtes Volksbuch, er spricht eine Sprache, die dem Schatz der Volkssprache entweder entnommen ist oder in ihn übergehen muß. Diese Fähigkeit zu volkstümlichen, aus seelischen Tiefen geborenen und doch bildhaften, gleichnisreichen Prägungen ist beiden gemeinsam. Nur daß eben Manzoni schon zu der Weisheit vorgedrungen war, die Verdi selbst sich noch zu erkämpfen hat. Auch Verdi, dem Lombarden als Norditaliener und als ethisch gerichteter Mensch verwandt, wird einmal, bei solcher Führerschaft, solche Weisheit finden. Nur auf weitem Umweg. Denn Manzoni hat nicht gärende Leidenschaftlichkeit in sich. Er kann als Verstehender zwar die Not einer durchkreuzten und zum Siege bestimmten Liebe begleiten, doch nie von seinem Blut übermannt werden. Auch darin ist er wahr. Skeptiker, Verneiner, später zum Glauben bekehrt. Seine Personen mögen noch so scharf umrissen sein: sie werden doch mit epischer Ruhe durch die Landschaft und durch ihre Schicksale geführt. Und sie haben gerade darum die innere Wahrheit, Abgestuftheit, Notwendigkeit von Menschen, wie sie die Oper kaum schaffen kann.

Hat für Verdi Meister Manzoni das Landschaftliche, Volkstümliche, Wahre im Roman verwirklicht, so zeigt Shakespeare dem Theatermenschen in ihm die Kraft des Schauens, die Unmittelbarkeit der Gestaltung. Hier bewundert er auch die Fähigkeit, »das Wahre nicht nur nachzubilden, sondern zu erfinden«. Und sein Instinkt führt ihn ganz selbstverständlich zu dem, der oft genug Grenzfälle des Menschlichen nebeneinanderstellt, ohne doch menschlicher Erfahrung zu widersprechen.

Man kann sagen, daß der dramatische Wille Verdis an Shakespeare gereift ist. Ganz früh schon, nach den ersten Triumphen und Mißerfolgen, mißt er seine Absichten an den Taten des großen Briten, den er über alle, auch über die Griechen stellt. Und natürlich über Schiller, den er ja wiederholt als textliche Vorlage benutzt hat. Aber er überzeugt sich, daß der deutsche Dramatiker den starken Wirklichkeitssinn des größten Dramatikers nicht hatte, und daß er der Wahrheit durch allzu ideal erdachte Gestalten entgegenhandelte. Shakespeare leuchtet ihm voran, seine Menschen sind ihm unbedingt wahr und beschäftigen ihn jahrzehntelang; so sehr, daß er »Macbeth« trotz dem hier fehlenden Grundgefühl der Liebe zu komponieren unternimmt. Aber der »Lear« sucht ihn schon um 1850 heim, er hat ihn mit Cammazano durchgesprochen, er setzt sich über ihn 1853 ausführlich und zielvoll mit Antonio Somma auseinander; dieser »Lear« sucht ihn fast ein ganzes Jahrzehnt, von 1848 an heim; schon verhandelt er mit Neapel wegen der Sänger; auch »Hamlet« wird ihm von dem Dichter Carcano anempfohlen; Othello, Falstaff werfen schon früh ihre Schatten vorauf. Oh, er begreift, daß die Shakespeareschen Bösewichter wie Edmund oder noch viel mehr Jago abgefeimte Gesellen sind. Aber sind sie nicht wahr wie die Engelsgestalten Cordelia, Desdemona? Der Tod, das Düstere, das Schmerzliche, das unverdiente Leid, alles, was gemeinsam in das Leben tritt, ist auch dem Opernkomponisten Verdi, der das Tragische will, starker Anreiz zum Schaffen. Und es quält ihn der tragische Narr, den er im »Rigoletto« umrissen hat, und den er allerorten bei Shakespeare wiederfindet.

Trotzdem steht er dem Meister im Dramatischen nicht unkritisch gegenüber. Der Drang nach beständigem Wechsel, nach Gegensätzlichkeit im Bühnengeschehen, der Verdis eigenem Instinkt so sehr zuspricht, führt doch bei Shakespeare zu einem Übermaß, und Verdi sieht sich nicht ohne Peinlichkeit einer Laterna magica gegenüber. Diese rasche und ununterbrochene Veränderung des Schauplatzes, der auch vom Standpunkte der Bühneneinrichtung sehr unbequem ist, will er allmählich ebenso vermeiden wie das Eintönige durchgehender Düsterkeit oder den Theaterdonner des reinen Spektakelstückes. Aber wenn Situationen und Charaktere entscheidend sind, dann bleibt Shakespeare Meister der Meister. In ihm findet der naive Verdi eine auch durch Klugheit und Tiefe nicht gefährdete Naivität.

Sind diese, Manzoni und Shakespeare, ihm Führer zum Menschlichen auch in der Oper, so greift er gern zu Dante und Ariost, die ihn der großen italienischen Vergangenheit verknüpfen; achtet den Dichter Giosué Carducci, der den Inno a Satana geschrieben hat; ist auch dem losen Satiriker Giuseppe Giusti nahe; und schätzt in Frankreich die knappe Gegenständlichkeit Emile Zolas, ohne seine geschlechtlichen Naturalismen mitzumachen. »La débâcle« und hier die Gestalt Moltkes haben ihn, den Eigenwilligen, gepackt.

* * *

Hans Pfitzner

Arnold Schönberg

Die Früchte solcher dramatischer Reinigungsarbeit sind in seiner Entwicklung nicht zu verkennen, können aber den Grundcharakter seines Schaffens nicht ändern. Unmittelbarkeit der Anschauung, Blitzhaftigkeit des Einfalls, das geringste Maß an Hemmung zwischen Erfindung und Niederschrift bleiben bestehen.

»Es ist mir nicht gegeben,« sagt Verdi, »Musik durch das bloße Ansehen auf mich wirken zu lassen ...« So läßt er sich von Ricordi nie neue Musikalien schicken, noch prüft er sie bei ihm in Mailand oder in Bibliotheken. In seinem Hause gibt es kaum Noten. Die besten der neueren Opern kennt er wohl, hat sie aber nicht studiert, sondern hört sie nur im Theater. Und er nennt sich in einem Briefe an den Kritiker Dr. Filippo Filippi »den unwissendsten unter allen älteren und modernen Meistern«. Auch launig einen »guastamestiori«, einen Pfuscher. Freilich nur in dem eben bezeichneten Sinne, denn er hat eine strenge musikalische Erziehung genossen. »Daher kommt es, daß meine Hand stark genug ist, die Noten nach meinem Willen zu beugen, und sicher genug, die gewünschte Wirkung zu erzielen.«

Aber aufschlußreich bleibt vor allem Verdis Erklärung, daß es für ihn Augenmusik nicht gibt. Hier sind wir an der Quelle der Unmittelbarkeit seines Schauens und Schaffens. Instinkt und Sinnlichkeit wollen noch können durch das Notenbild gestört werden, das in das Gedächtnis eingeht, unweigerlich andere Vorstellungsreihen hervorruft, das Wesen des Schaffens von Grund auf verändert. Hier in diesem Geständnis spricht Urmusikantentum, aller Musikzivilisation völlig fern. Mit diesen Worten des wortkargen Verdi wird für ihn ein ganzes Jahrhundert der Nervenmusik gestrichen.

Es geht ja hier nicht nur um den ungetrübten musikalischen Einfall, sondern auch um die hemmungslose dramatische Anschauung. Für jenen wirken nur das äußere und das innere Ohr, diese ist natürlich auch einem Gesichtsbild verknüpft, da sie Situationen und Charaktere sucht. So sehr nun auch Verdi gerade für seine dramatische Entwicklung Vorbilder und Vorlagen braucht: zuletzt sind es doch leidenschaftliche Grundgefühle: Liebe, Haß, Rachedurst, Freude, Rührung, die in ihm nach Musik rufen, und schließlich sind seine Gestalten, sein Charakter im wesentlichen von solchen Grundgefühlen erfüllte Menschen. Sind aber gedankliche Momente dieser in Grundgefühlen verankerten dramatischen Anschauung beigemischt, dann saugt sie doch die Musik, Quelle und Ziel seiner Kunst, völlig auf. Der schöpferische Akt ist trotz allen vorbereitenden Schritten rasch und hemmungslos. Der Dämon, der das Genie treibt, drängt zum allerkürzesten Wege.

Und verkürzt auch alles Mechanische. Die große Sicherheit und Klarheit einer mit äußerster Schnelligkeit hingesetzten Notenschrift bezeugt die schöne Unbedenklichkeit des Schaffensvorgangs. Was er selbst von sich aussagt, wird durch das Aussehen der handschriftlichen Partitur bestätigt. Klangsinn und sinnliche Anschauung erfinden einheitlich Gesangsstimmen und das Orchester,

das nun nicht jenen zu Hilfe kommt, nicht den Rahmen für sie stellt, sondern aus der Klangvorstellung und dem Gefühlsausdrucksvermögen zugleich mit ihnen emporwächst. Daher auch die Ungebrochenheit der Linie in dem also empfangenen Stück. Die Skizze spielt kaum eine Rolle und umfaßt nicht mehr als eine oder allerhöchstens ein paar Seiten für das Werk. Kleine Gedächtnisstütze für entscheidende Punkte. Aber sie enthält nicht früher aufgeschriebene und nun für die neue Oper umzuschaltende Melodien oder Motive. Denn Verdi hat den Text vor der Komposition oft genug durchgelesen und dabei aus den Worten und aus den Situationen die Musik in sich aufkeimen lassen. Beim Deklamieren hat er Wort, Bedeutung, Farbe der Worte, ihre Betonung und Abwandlung je nach dem Gefühlsausdruck vorgeschaut und entworfen.
Aber nicht nur dies. Die sichere theatralische und musikalische Wirkung wird auch schon von bestimmten Sängern erwartet, die dem Komponisten als Ausführende vorschweben. Nicht so zwar, daß die Primadonna oder der Tenor die Nummer veranlassen, wie es wohl früher meist geschah. Hier ist, viel mehr wird es die Ausnahme. Der Maëstro, der die italienische Oper dramatisch veredeln will, der von Situationen und Charakteren beherrscht wird, schwebt immer zwischen ihren Forderungen und denen der Darstellung. Er ahnt sie voraus, aber er baut doch mehr und mehr auf so sicherem Grund, daß der singende Mensch nicht allein über die theatralische Wirkung entscheidet.
Verdi sucht die Sensation, die zur Oper gehört. Damit muß er sich notwendig von Shakespeare, seinem dramatischen Lehrmeister, entfernen. Niemals oder doch nur ganz am Ende wird er die gleichmäßige Temperatur des durchgearbeiteten Wortdramas, das ein Ausdrucksdrama ist, erreichen. Es drängt ihn zum Unzweideutigen. Aus und mit der Verkürzung und Zuspitzung im »szenischen Wort« ergibt sich ihm die musikalische Zuspitzung. Und geschieht es doch zuweilen, daß das Melodische als Nummer ganz abseits der Situation oder des Charakters wie ahnungslos erfunden oder hingeworfen scheint, dann ist es eben reine oder gar gemeinplätzliche Musik eines Musikanten, der auch einmal schlummern, von seiner ungeheuren Energie ausruhen darf.
Unzweideutig zu umreißen, Typen hinzustellen zwingt sich Verdi schon sehr früh durch das charakteristische Motiv: es steht starr und festgefügt da. Die Situation kennzeichnet sich im Orchestervorspiel und im Rezitativ: immer hat dieses Härte und Charakter, oft hämmert es uns beharrlich eine Note entgegen. Wie schwer wird es diesem Rezitativ werden, sich der Arie, einem meist gegensätzlichen Gebilde, anzuschmiegen! Das kann nur geschehen, wenn die Leidenschaft sich etwas abkühlt. Diese aber offenbart ihre zügellose Kraft in den Ensembles, unvergleichlichen, erzenen Stücken. Was wir expressionistisch nennen, ist hier unter den Händen eines aus dem Instinkt heraus schaffenden Maëstro geworden. Sein inneres Tempo treibt ihn zur Zusammendrängung von Stimmen und Stimmungen, von Charakteren und Nichtcharakteren, und der Schüler Palestrinas deutet die Vokalkunst seines Meisters in die profanste

Sprache der Sinnlichkeit um. Situationen und Charaktere sind im Blitzlicht aufgefangen und festgehalten. Rechnen wir zu alledem die wie Schlagwetter auftretenden harmonischen Rückungen der Sequenz, die bei der Einfachheit und Ungesuchtheit des harmonischen Gefüges doppelt überraschen; die genialen Einfälle des Instrumentators, der oft den Pulsschlag der Menschen belauscht: dann haben wir ein reiches Rüstzeug, Situationen und Charaktere im Geiste des Dramas, wie es Verdi versteht, das heißt im Hinblick auf die theatralische Wirkung, vor die Sinne des zuschauenden Hörers zu rücken.

WAS GAB UNS BEETHOVEN?

VON

FERRUCCIO BUSONI-BERLIN

Vorbemerkung: ... sende ich Ihnen anbei einen Aufsatz, den ich benenne: »Was gab uns Beethoven?«

Der Inhalt ist sehr gedrängt und der kleine Artikel sollte nur den »Auftakt« (wie man heute gerne sagt) geben zur Diskussion über eine Frage, die wir ein Jahrhundert lang gläubig bejaht haben, ohne sie zu prüfen; an deren Maßstab wir alles übrige maßen, mit der Voreingenommenheit seiner unbedingten Überlegenheit; durch die wir uns einschüchtern und knechten ließen, in Meinungen und Taten. In diese Frage hineinzuleuchten, erscheint mir als die Aufgabe der allernächsten Jahre, um die Schatten des Vorurteiles zu scheuchen, die sie verdunkeln, um den Weg vor uns zu erhellen.
Sollen wir Beethoven in seinen besten Absichten weiter folgen, so müssen wir zwischen diesen und dem, das sie in ihrem Aufstieg hemmt, unterscheiden lernen. Beides steht bei Beethoven hart aneinander, wie der Schatten an dem Monument, der — selbst unbeachtet — die Linienführung des Umrisses verrät. — Diese Aufgabe mit Ehrfurcht und Logik zu unternehmen, dürfte gegenwärtig noch als ein ketzerisches Unterfangen gelten: es ist damit wie mit den Entwöhnungskuren, die mit klügster Vorsicht begonnen werden müssen.
Wollen Sie damit beginnen? Es zu tun, ist weder müßig noch belanglos, am Ende sogar sehr wichtig ...

(Aus einem Brief des Verfassers an den Herausgeber der »*Musik*«.)

* * *

Häufig, beim Durchspielen einer Mozartschen Partitur am Klavier, geschah es, daß mein Zuhörer ausrief: »Das ist ja schon ganz Beethovenisch!« Umgekehrt traf es sich auch, daß an gewissen Momenten eines Beethovenschen Stückes mein Jünger bemerkte: »Das ist ja noch ganz Mozartisch.« Das erste von der Geste respektvollen Erstaunens, das zweite von der eines nachsichtigen Lächelns begleitet. In den beiden Fällen übersah mein Zuhörer, daß Mozart — wo er »beethovenisch« anmutet, — bedeutend und original, hingegen, daß Beethoven, wo er an Mozart erinnert, unbedeutend und entlehnend ist. Mit anderen Worten: ein Mozart kann zuweilen auch den Ton anschlagen, der unsere Zeit bei Beethoven mit Ehrfurcht erfüllt; Beethoven kann aber Mozart, wo er ihm vorschwebt, nicht erreichen. Er hat Mozart in den Hintergrund gedrängt; derart, daß meine Generation erröten mußte, eine Opuszahl von Beethoven ungenau zu zitieren; nicht aber sich zu schämen brauchte, ein Konzert oder eine Oper von Mozart gar nicht zu kennen. Moritz Heimann, in einer seiner Novellen, läßt einen deutschen Dichter in Italien sagen: »Einen Beethoven haben sie nicht«. Man kann wohl sagen: »der göttliche Rossini!« Man kann auch sagen: »der göttliche Mozart!« Aber man kann nicht sagen: »der göttliche Beethoven«, das klänge nicht gut. Man muß sagen: »der menschliche Beethoven!« so groß ist er. — Abgesehen davon, daß eine einzelne Erscheinung nicht in *jedem* Lande in je einem Exemplar vorhanden ist (keines außer England hat einen Shakespeare, keines außer Italien einen Michelangelo; einen Cervantes besitzt nur Spanien), — so gibt doch der Ausspruch Heimanns einen Schlüssel zum besonderen Problem: Das Menschliche tritt mit Beethoven zum erstenmal als Hauptargument in die Tonkunst, an Stelle des Formenspiels.

Sogleich drängt sich die Frage auf, ob das ein Gewinn, eine Erhöhung für die Musik bedeuten könne; ob es die Aufgabe der Musik ist, menschlich zu sein, anstatt rein-klanglich und schön-gestaltend zu bleiben. — Das Herz Beethovens war groß und rein und es empfand *für* die Menschheit, es litt um sie, und für sie schlug es. Das ist zunächst eine Angelegenheit der Gesinnung, des Gemütes: der *Künstler* Beethoven hatte zu *formen*; und sein sprichwörtliches »Ringen« mag nichts anderes sein, als das schwierige Bemühen, menschliche (das ist zuweilen außermusikalische) Erregungen in musikalische Formen zu bringen. Dieses ist ihm gelungen, oft gelungen — aber die Musik wurde dadurch in eine andere Region geführt, als die ist, die sie bisher bewohnt hatte. Wir haben durch Beethoven uns nun daran gewöhnt, diese Region als die der Musik einzig homogene, als ihren eigenen Bezirk zu denken, und werden wohl noch eine Zeitlang zu diesem Prinzip uns bekennen.

Beethovens menschliche Ideale sind hoch und lauter; sie sind die Ideale der Gerechten aller Zeiten und Zonen: der Drang nach Freiheit, die Erlösung durch Liebe, die Brüderlichkeit aller Menschen. Liberté, égalité, fraternité: Beethoven ist ein Ergebnis von 1793, und der erste große Demokrat in der Musik.

Er will, daß die Kunst ernst, das Leben heiter sei. Sein Werk tönt voller Unmut, denn das Leben ist eben nicht heiter; mit schöner Sehnsucht nach dieser Verwirklichung holt er immer wieder vom Leiden aus, ingrimmig und rebellisch. »Non per portas, per muros, per muros.« »Muß es sein? Es muß sein.« »O Freunde, nicht *diese* Töne«, »So pocht das Schicksal an die Pforte.« Das sind einige der »Mottos«, die Beethoven erfüllen; stetiger Trotz, Wunsch nach Auflösung der Dissonanz, und — mit dem Kopf durch die Wand. Das Herz ist groß, die Gesinnung golden, der Kopf nicht entsprechend diszipliniert. Darum Goethes Bedenken gegen Beethovens Art; Bedenken, die zuungunsten Goethes gerne gedeutet werden, und die — dennoch! — (legt man Goethes umfassendes Verständnis für Mozart auf die Wagschale) eher Anlaß zum Nachdenken hätten geben sollen. Aber über Beethoven wird seit einem halben Jahrhundert nicht diskutiert.
Seinen Zeitgenossen bedeutete Beethoven zunächst eine staunenswerte Kuriosität (ein Konzertabend, worin er zum ersten Male die fünfte Sinfonie, die sechste Sinfonie und das Klavierkonzert in G-dur aufführte, ließ das Publikum recht unberührt; Fidelio war zweimal ein »Fiasko«; das Violinkonzert wurde als unmelodisch und erzwungen bezeichnet); — doch bald darauf schlug die Situation um, der Umschwung hielt an und wuchs zweien Generationen über den Kopf.
Eine militante Priesterschaft organisierte sich ohne Verabredung (anders als bei Wagner!) und bewachte fortan das zum Symbol gediehene Werk der musikalischen Menschlichkeit. — Zwei Generationen hindurch war es das Ziel der ehrgeizigen Komponisten, *ihre* neunte Sinfonie zu schreiben. Brahms, Bruckner, Mahler — wie sehr man sie auseinanderhalten möchte, trotzdem in der Kunst nicht die Richtung, sondern die Begabung entscheidet — sie sind sämtlich von der Monomanie erfüllt, zu ihrer eigenen neunten Sinfonie zu gelangen. »Man folgt am treuesten einem großen Beispiel, indem man sich von ihm abwendet«, so sagte ich einmal, und meinte damit: das Beispiel ist deshalb groß, weil es einen neuen Typus schafft; wiederholt man den Typus, so ist die Idee des Beispiels wiederum zerstört. — Durch Beethoven entstand in seinen Nachkommen der Ehrgeiz der Bedeutung, der Tiefe, des Zyklopischen; die Maße der Breite und der Mittel türmten sich chronologisch auf. Ein Haydn fertigte noch Sinfonien mit derselben Unbefangenheit — und Freude! — wie er ein Klaviermenuett niederschrieb. Nach Beethoven mußte alles »gewaltig« sein; schon das erste Werk eines jungen Komponisten wollte alles Gewesene an Wucht übertreffen. Die Freude — die Beethoven aus Sehnsucht nach der Abwesenden — fanatisch besingt, hat sich verborgen. Früher begrüßte der Zuhörer die Veranstaltungen zu einer Musikaufführung mit dem Lächeln angenehmer Erwartung; jetzt setzt man sich mit geschlossenen Augen und hoffnungslosem Ernste zum Lauschen hin. Ein Stück, das heiter und kurz geraten ist, mag es noch so schön und meisterlich sein, wird

als Werk zweiter Ordnung betrachtet. — Menschlich zu schwingen ist diejenige Eigenschaft in der Kunst, ohne die sie zum Kunstgewerbe herabsinkt. Aber was ist *nicht* menschlich? Ausnahmslos ist's alles, was vom Menschen empfunden und unternommen wird. Die Kunst — darum ist sie Kunst und nicht das Leben selbst — hat das Privilegium, das *wählen* zu können, was ihr zusagt: die bildende Kunst aus der Fülle der Erscheinungen, die musikalische Kunst aus der Gesamtheit der Gemütsbewegungen; andererseits hat sie das Recht, das abzustoßen, was nicht zu ihr gehört, was außerhalb ihrer selbst liegt: und dazu muß ich u. a. die soziale Tendenz, die propagandistische Gebärde rechnen; sei der Autor noch so heftig von solchen Motiven erfüllt! Hier wird der Dichter zum Volksredner. Beethoven lag das Trotzige, das Grollende und das Versöhnende am nächsten der eigenen Natur; darin war er makellos *aufrichtig*; und mit dieser Erkenntnis gewinnen wir — auf die Frage: Was bedeutet Beethoven den Heutigen? — die erste wichtige Antwort. *Aufrichtigkeit* ist eine der unbedingten Notwendigkeiten für das Werden und Wirken des Schaffens.

Darin ist Beethoven uns allerdings ein höchster Maßstab, daß seine strenge Aufrichtigkeit ihn instinktmäßig zu den Bezirken führt, die die ihm ganz eigenen sind. Aber diesen Maßstab können wir an allem wirklich Bedeutenden wahrnehmen, von Dante an bis — ja bis zu Beethoven; und so zwingend ist die Kraft der Aufrichtigkeit, daß auch das weniger Bedeutende durch sie einen hohen Rang, einen bleibenden Wert gewinnt — Können, Gemüt und Einbildungskraft vorausgesetzt —: ich nenne von Späteren, weil sie von selbst hervortreten — Weber, Chopin und Bizet.

Ein zweites Moment, das die heutige Jugend sich zu Herzen nehmen mag, ist — bei Beethoven — *das Zurücktreten des Virtuosenhaften gegenüber der »Idee«*. Beherrscht er auch mit Überlegenheit das Orchester und den Kontrapunkt, so denken wir doch nie in erster Linie von Beethoven als von einem »Orchestrator« oder einem »Kontrapunktiker«. Man hat ihm zwar die Sonderetikette des »Sinfonikers« aufgesteckt, doch ist dieses eine Konvention wie jede andere Etikette. Eine Hammerklaviersonate und ein cis-moll-Streichquartett wiegen an Gehalt die Sinfonien sicherlich auf: in der Tat, es ist bei Beethoven ziemlich gleichgültig, welches das Mittel ist, das uns seine Gedanken zuführt. Als »Spezialisten« haben ihn seine Vorgänger übertroffen; Bachs Harmonik ist kühner und reicher, Mozarts Orchester equilibrierter, Haydns Quartettsatz reiner und durchsichtiger. Das liegt daran, daß Beethovens Ungestüm ihn oft über die bequemen Möglichkeiten der Instrumente, der Singstimmen, hinausgreifen ließ, wodurch das »Riskierte« in den Vortrag kam, das dem Wohlklang gefährlich wird. Dafür aber zwang und verhalf er Instrumentalisten und Orchester zu größeren Leistungen: der Schwierigkeit, der Ausdauer und des Denkens. Nicht immer zeigt in der Beschränkung sich der Meister, sondern ebensosehr in der Erweiterung, sobald er sie beherrscht.

Diese Geste Beethovens ist leider nachträglich eifrig aufgegriffen worden: die Übertrumpfung, um ihrer selbst willen gepflegt, führt zur Dekadenz; darum, weil der Abstand zwischen Inhalt und Aufwand immer klaffender gerät. Das dritte Horn, das zu dem üblichen Einzelpaar in der »Eroica« hinzukam, erregte Aufsehen und Bedenken; wenngleich seine Verwendung begründet und überzeugend durchgeführt ist. Wo ist eine ähnliche Berechtigung bei den acht und zwölf Hörnern mancher heutigen Partitur?

— —

Um die Menschheit zu leiden ist höchst »menschlich«, ehrfurchtgebietend, dankens- und liebenswert; anbetungswürdig aber ist das »Göttliche«, welches keine Zweifel kennt noch weckt, und alles Leiden vergessen macht.

WIENER BLUT

JAHRGANG 1922

VON

ERNST DECSEY-WIEN

Eine österreichische Eisenbahnerkapelle, die diesen Sommer eine Konzertreise durch Süddeutschland machte, errang ihren größten Erfolg mit dem »Deutschmeistermarsch«. Sie mußte das Jureksche Tonstück in Regensburg allein achtmal wiederholen, während einer Woche im ganzen hundertmal. Junge Mütter ließen die Kinderwagen mitten auf der Straße stehen, Fenster und Herzen öffneten sich, Männer schwenkten Tücher bei den bekannten Klängen. Zuhörerbegeisterung fühlte aus den mitgesungenen oder nicht gesungenen Textworten echt Österreichisches oder Wienerisches herauslachen: »Wir sind vom k. und k. Infanterie-Regiment Hoch- und Deutschmeister Nummer 4. Aber stier!«
Die Deutschmeisterherrlichkeit, zwar offiziell dahin, blüht im prangenden Garten der Erinnerung weiter; und das Stiersein (das nichts mit dem taurus der Lateiner, dem toro der Spanier zu tun hat, sondern den entseelten Blick Zahlungsunfähiger andeutet) ist dem Österreicher als heilige Anregung zur Selbstironie unvermindert treu geblieben. In einem Vorkriegsroman (dessen Titel ich vergaß) wehrte eine galante Dame einen Bewerber aus Wien kurzerhand ab: »Ach, Österreicher haben nie a Geld!«, und die Züricher Impotenzerklärung der schönen roten Zweikronenscheine mit dem bestrickenden Wienerinnenkopf erhebt die »Stierität« zur staatswirtschaftlichen Vorstellung. Aber dennoch: Deutschmeistermarsch — Deutschmeisterseligkeit! Der Altwiener (der heute lebendiger ist als je) braucht zur behaglichen Existenz

eine gutangezogene Hetz. Einen feschen Wirbel. Dekoratives vermählt mit Dionysiertum. Dann gefällt ihm Staat und Welt. Und dieses Ideal erfüllte die täglich zur Mittagsstunde in die alte Hofburg einmarschierende Wachkompagnie: die blauschimmernden Waffenröcke mit den blitzenden Goldknöpfen, die feschen Leute mit der Sechserfrisur (die Leute hießen »Edelknaben«, die Sechser »Fürigspritzte«), die ausgerichteten Doppelreihen, der machtvoll gewölbte Stabsfeldwebel mit dem braunen Vertrauensbart an der Spitze der Musik, der Einschlag der Tschinellen, der Donner der Großen Trommel, die ein kleines Pony auf dem Miniaturwagen nachführte, das »Gewehr-herrraus-Kommando«, das Rauschen der Blechharmonie — »Gott erhalte!« —, daß die grauen Mauern krachten — das war ein tägliches Volksfest.

Schon der Aufklärer Nicolai erzählt 1781 von der schönen Wiener Militärmusik beim Wachablösen, und dabei blieb es.

»Es ist die Burgmusik
Mein allerhöchstes Glück,
Hör ich sie nur von fern,
Da renn ich mit so gern.«

so sang in den achtziger- und neunziger Jahren ein Volkssänger, der Pepi Steidler mit dem schiefen Mund allabendlich in Danzers Orpheum und marschierte im Schlenkerschritt des rhythmisch getragenen »Pülchers« auf der Bühne hinter einer imaginären Burgmusik vor Entzückten her. Jahrelang verkündete er der Stadt mit vorstädtisch-elegant gekrümmtem Oberkörper und »g'schupften« Schultern diese Seligkeit, und tat er's nicht, so nötigte ihn enttäuschter Zuruf: »Steidler — die Burgmusik?!«

Und im heurigen Winter hatte von allen Feuilletons der Wiener Zeitungen den größten Erfolg eine Studie »Die Banda« (von Dr. Emil Löbl im »Neuen Wiener Tagblatt«), ein elegischer Preisgesang auf die Pracht und Bedeutung der österreichischen Militärkapellen. Wochenlang ergoß sich ein Zuschriftenstrom auf den Schreibtisch des Verfassers: Danksagungen, Zusätze, Erinnerungen, Schwüre. Das hatte eingeschlagen. Hatte, ganz abgesehen von der richtigen Einschätzung einer volkstümlichen Musikkultur, die wienerische Gemütssaite getroffen. Das ging ins Wiener Blut. Und ich glaube, kein Turm von Gesetzen, kein Folioband von Verordnungen, kein Finanzplan, keine Notenbank vermöchte die im Grund noch unerfühlte Republik in Wien so populär zu machen, wie eine fesche Regimentsmusik und eine mitreißende Hymne. Die junge Republik, die das Dekorative noch dem gestürzten Imperium und seinen Schlössern entlehnt, muß es auf eigene Weise bestreiten lernen: ohne feschen Wirbel ist der Österreicher nicht regierbar.

* * *

Der Altwiener von heute betrachtet sich als eine Galaleiche, auf einem Prachtkatafalk mit allen Orden und Dekorationen aufgebahrt. »Alles is hin: 's Geld is hin, 's Mensch is hin« (wie einst der liebe Augustin sang) — nur die Tradition lebt. Und wenn er dies Wörtchen »Tradition« hört, wird der Verstorbene springlebendig, sieht auf den traditionslosen Berliner als einen armen Hascher herab und umarmt die Erdkugel: »Was kost' die Welt?!« Die »Mir-san-mir«-Stimmung bricht durch und bringt ihn wieder auf die Höhe des alten »'s gibt nur a Kaiserstadt!«

Aus dieser Einstellung erklärt sich der ungeheure, an Paroxismus grenzende Kult, den die Wiener heuer mit Alfred Grünfeld trieben. Alfred Grünfeld ist am 4. Juli dieses Jahres siebzig geworden. Die Geburtstagsfeiern begannen aber im April oder schon März bei den üblichen Grünfeld-Soireen im Großen Musikvereinssaal, aus dem das Podium entfernt wurde, um Platz zu schaffen, und ein Photograph mitwirken mußte, um die mitjubilierenden Damen zu photographieren. Die Feier erreichte einen ersten Höhepunkt bei dem großen Galakonzert vom 15. Juni und setzte sich in Sammlungen, Ernennungen, Auszeichnungen, Anstrudelungen bis zur Garden party vom 4. Juli fort, wo ein Monumentalfeuerwerk den Namen Alfred Grünfeld in die Wiener Lüfte brannte. Eingeweihte behaupteten, der 70. Geburtstag sei nur eine Vorfeier des 71., der bis zum 72. nachgefeiert werde. Dem Jubilar wurden 17 Millionen Kronen, eine Wäschegarnitur, eine Kohlenfuhr übergeben und Zigarrenkisten in einer Reichlichkeit geliefert, daß er daran bis zu seinem 100. Jahr zu schmauchen hat. Beim Galakonzert waren alle Drähte eingeschaltet, die Großbankiers in Frack und weißen Westen schimmerten aus ihren Logen Fest von sich, die Damen in Chinchillapelzen, Perlen und Agraffen glühten Begeisterungen, die Staatsoperngrößen ließen sich herab und sangen, und als endlich der Gefeierte — gar nicht erstaunt — erschien und ans Klavier trat, erhob sich das gesamte Publikum wie ehemals beim Eintritt des Kaisers von den Sitzen. Verwunderlich, daß sie nicht »Gott erhalte!« anstimmten. Die Huldigungsgebärde war die gleiche.

Und dies alles einem Pianisten.

Gott ja. Grünfeld ist ein braver Kerl, eine treue Seele, ein Mensch von Liberalität. Sein Klavier ein Gesangsklavier, sozusagen eine Geige mit Tasten. Er liebkost die Saite mit entgleitendem Druck und bindet weiche Töne zu zärtlichen Passagen. Sein Ton, mehr sinnlich als geistig, kokettiert mit der Pedallosigkeit und der Üppigkeit der Kantilene, der Reinheit der Oktaven, Klarheit der Bässe. Grünfeld spielt immer ein Geburtstagsbukett, das er in eleganter Manschette überreicht. Darin wiederholt sich Schuberts Forelle und glitzern die Frühlingsstimmen von Strauß, deren Prophet und Manager er geworden ist. Und wenn er Bach und Schumann spielt, glaubt man, es waren *auch* Wiener.

Berlin beantwortete diese delikate Kunst mit der »Und-wenn-schon«-Frage. Kaum fände Grünfeld dort die gleiche Korybantenschar. Berlin röche Salon

(vgl. Walter Niemanns »Meister des Klaviers«, S. 151), Berlin erörterte die gleichbleibenden Programme, worin die langsamen Rondos überwiegen, während doch Bülow gemeint habe: Klavier müsse man schnell oder gar nicht spielen — kurz, Berlin wäre sachlich, stachelig und staunte, daß ein Publikum so viel Huld erweisen, ein Künstler sie ertragen kann.
Aber Wien feiert nicht Grünfelds Klavier allein. Es kennt Rosenthal, kennt Paul Weingarten, kennt Serkins Reger-Spiel, und kehrt doch zu Grünfeld zurück, der technisch nicht hexen, den man aber lieben kann, und spiele er hundertmal die Forelle. Ja, umgekehrt: die Liebe wächst mit jedem Mal, wie jede echte Liebe. Denn Grünfeld stellt die Tradition dar. In ihm erblickt sich Wien, vernimmt in seinem Klang sein eigenes Leid, die alte Freud', das Glück, den Glanz der goldenen Tage. In seinem Spiel erneuert sich die Polyphonie der Erinnerungen: die jubelnde Ringstraße, die Traulichkeit des Praters, der Paläste Noblesse, die Geistigkeit jener alten Gesellschaft, bei deren Soireen der junge Grünfeld spielte, umgeben vom Kronprinzen Rudolf, vom Meister Strauß, von Viktor Tilgner, Lebensschönheiten, die in seiner Person aufgehoben, durch ihn bewahrt und immer wieder dargestellt werden. Grünfelds Klavier bejubelt der Schmerz um das verlorene Paradies.
Dabei ist er wie alle echten Wiener eingewandert; stammt aus Prag und wäre beleidigt, wenn man's nicht wüßte. Ein gebürtiger Wiener aus Prag! Produkt der alten Völkermonarchie.
Sich selbst beweint das alte Wien, wenn es Grünfeld umarmt. Magie der Tradition erklärt die ein Jahr währende Feier eines einzigen Tages . . .

* * *

Where is Freud? Where is Strauß?
Mit diesen Baedeker-Fragen auf gewölbter Lippe stürzen die amerikanischen Hartholzgesichter in die Stadt und suchen deren psychoanalytischen Aufputz — Professor Siegmund Freud — dann deren musikalischen: Richard Strauß.
Mit großer Klugheit legte Richard Strauß seine Lebenslinie so an, daß sie Wien als Spätpunkt und, soweit man dies bei der Agilität dieser Nerven sagen darf, als Ruhepunkt berührte. Berlin liegt als Vorgeschichte in der Mitte. Und niemand fühlt sich heut in Wien wohler als Strauß. Man lebt in Wien, wenn man *nicht* Strauß ist, eng und bedrückt, Materielles zwängt ein; aber es ist die Enge eines Champagnerflaschenhalses, und man fühlt es moussieren. Dies meinte Richard Strauß, als er mir einmal sagte: »Ich möchte heute nirgend anders mehr leben als in Wien. Zwar im Anfang hatt' ich zu tun, bis wir uns aneinander gewöhnten, ich und der österreichische Kautschuk. Aber schließlich ging's« — wobei er eine vorwärtsschiebende Bewegung gegen seinen Schreibtisch machte, als sei dieses Möbel Kautschuk und er müsse es durch die Kautschukwand seines Direktionsbureaus durchdrücken. »Im ersten Jahr

wird man in Wien melancholisch, im zweiten paralytisch, im dritten wird man ein Wiener . . .!«
Seine Berufung auf den Direktorposten der Staatsoper ist letzte Tathandlung des alten Regiments gewesen, und das neue zieht davon die Früchte. Strauß bestand auf der Mitberufung Franz Schalks, und so entstand ein Kondominium, vielleicht das einzige, das seit den Zeiten des seligen Justinian, der es bezweifelte, Halt und Dauer hat. Schalk ist der Organisator, Diplomat und Kapellmeister — einer der fleißigsten Menschen in Wien und als solcher ganz unwienerisch — und Strauß ist der Glanz. Der Nimbus. Die königliche Aura. Ist es auch, wenn er in Amerika reist. Wirkt als Direktor der Wiener Staatsoper auch in London oder Newyork — ja dort erst recht: es liegt im Wesen des Stars, weithin zu glänzen.
Strauß erreichte jedenfalls, was keiner seiner Vorgänger erreichte, den Kranz des Triumphators, das Zepter des Diktators.
Sich in Wien auf hohem Kunstposten halten, gehört zu den größten Leistungen menschlichen Gleichgewichtssinnes, denn die Simsons rütteln unentwegt an den Mauern, darauf man sitzt, und ich habe schon gehört, daß zur Unterwühlung eines Hauses auch Regenwürmer genügen... Weder Gustav Mahler noch Felix Weingartner, noch Hans Gregor waren diesen Naturkräften gewachsen, nicht das Genie des einen, die weltmännische Verbindlichkeit des anderen, noch der Geschäftssinn des dritten verhinderten, daß sich die Unerschrockenen eines Tages auf den Ruinen sitzen sahen . . .
Richard Strauß allein verstand es, sich vor Sturz zu bewahren: seine Weltmannsklugheit ist nicht Leere, sondern deckt einen bedeutenden Inhalt, und der bedeutende Inhalt wird — für Konkurrenz- und Neidgefühle — gemildert eben durch die wahrhafte Weltmannsnatur des Künstlers.
Auch er wird angegriffen; aber jeder Angriff findet hundert freiwillige Degenzücker und Schlagabwehrer, denn Strauß entlockte der irrlichtelierenden Wiener Geistigkeit, die heute jauchzt und morgen greint, die zugleich Lorbeeren und Schopfbeutler austeilt, einen wahren Freundschaftston. Er ist »sympathisch«. Er ist nicht der große Ungebändigte, der Aufzischende, der Explosionsmensch Mahler; er hat sich in der Gewalt und zeigt, daß auch Größe gut angezogen sein und Manieren besitzen kann. Sie werden es nicht glauben, aber es ist buchstäblich wahr und bezeichnend: nach einem seiner letzten Konzerte mit den Philharmonikern schwärmte jemand neben mir von der — prachtvollen englischen Hose, die Richard Strauß trage . . . gerade wie sie von dem grauen Salonanzug Gerhart Hauptmanns tagelang sprachen (als Hauptmann hier eine Vorlesung hielt) und Georg Kaisers Halbschuhe und Unrasiertheit bemängelten. »Nein, er gefällt mir nicht . . .«
Und wirklich — ich muß da dem Wiener Instinkt recht geben — man verkehrt lieber mit der bedeutungsvollen Korrektheit und Selbstbeherrschung, als mit dem Ewig-Barocken. Die künstlerischen Krakatoas gewähren grandiose

Naturschauspiele, aber geringe gesellschaftliche Werte. Und Strauß erscheint mir gerade deshalb Vorbild, weil er sein Barockes und seine Vulkane in seinen Partituren ausdampfen läßt, und sich unter Bürgern als Bürger oder Edelmann gibt... Wenn er eine seiner Opern im Staatstheater und sich als Dirigenten ankündigt, wittert Zahlungsfähigkeit schon im vorhinein unerhörten Glanz. Es ist amerikanische und englische, italienische und schwedische Valuta, die im Parkett sitzt, und da Strauß nicht einmal ein »schöner«, kein Schau- und Pompdirigent ist, fühlt sich fremdes Sensationsbedürfnis doch irgendwie rein künstlerisch berührt. Magie der Persönlichkeit.

Und persönlicher Faszination erliegt man in Wien vor allem. Der Wiener spricht nicht vom Philharmonischen Orchester, sondern sagt: »Unsere Philharmoniker«. Womit er die Gegenwart vieler Einzelner meint, die er liebt, persönlich kennt, an deren Schicksalen und Eigenheiten er sich erregt, wie an Stiglers Hornton, an Buxbaums Cellokantilene, an Prills Geigensolo. Jeder Philharmoniker ist Günstling der öffentlichen Meinung, Stabsoffizier der Musik und wandelt in Ehrenwolken seines Wegs. Und als ihr offizieller Dirigent Felix Weingartner eine neue Ehe schloß, war es natürlich, daß er die neue Gattin in der Konzertpause den Philharmonikern vorstellte, nachdem wochenlang vorher alle Weiberbusen in tumultuösen Hysterien dieser Ehe, einer Privatangelegenheit wegen, wogten ... Und nie haben die Philharmoniker die Eroika, nie Siegfrieds Trauermarsch so erbebend, so deckensprengend gespielt wie damals in jenem Nachtkonzert zu Ehren des verstorbenen Nikisch: weil sie Nikisch liebten und ihr persönlicher Anteil mithineinvibrierte. Gefühl ist alles.

So wird auch das Wort vom »Richard-Strauß-Theater« verständlich, womit schnöde Vorwürflinge auszudrücken gedachten, daß die Wiener Staatsoper lediglich oder vorwiegend den Werken ihres Direktors diene. Wieviel Wahres daran sei, wollen wir nicht untersuchen — aber wäre es nicht so — die Staatsoper entbehrte ihrer Bestrickungskraft, wäre unmagisch, vulgär und — matt bei Kasse. Jede Stadt hat schließlich das Theater, das sie verdient, oder bezahlen kann. Es ist kein Zufall, daß die drei Neuheiten des letzten Jahres im Grunde Ausstattungsneuheiten waren: der fliegende Holländer mit dem berühmten Schären- und Fjordmeer und den Rollerschen Urzeitfelsen; die Meistersinger mit einer Katharinenkirche, woran die mittelalterlichen Bauhütten selbst gebaut zu haben schienen, und endlich die Josef-Legende, ein lebendig gewordener Paolo Veronese-Karton, der mit raffiniertem Ahnungsvermögen der Stadt Wien ein Bild ihrer schönsten, wienerischesten Tradition bot: die Neuerzählung einer der alten Heiligen- und Märtyreropern, die die barocke Kaiserzeit (Leopold I., Karl VI.) hervorgebracht hatte, die Wiederherstellung des Theaters als eines Schautheaters, derart, daß selbst die Musik nur Farbe und Beglänzung des Bildes geworden schien, das doch von ihr Leben empfing. Kein Wunder, daß das aufgerissene »Maul der Bewunderung« (sit venia!) monatelang offen blieb und sich so bald nicht schließen wird ...

Richard Strauß macht aus der Staatsoper ein Qualitätstheater. Und befindet sich im reinsten Einklang mit der Wiener Sinnlichkeit. Berlin hat heute weit mehr Marktbedeutung als Wien: wer nicht in Berlin ist, ist nicht vorhanden. Sie kennen Adolf Weissmanns ausgezeichnete »Musik in der Weltkrise«, ein Buch, darin ein Überschauer eigene Dinge in eigener Formulierung vorträgt, eine Art Geographie des Musikbetriebs, aber mit merkwürdiger Berliner Optik. Ein Wiener Liederkomponist wie Josef Marx wird darin bloß flüchtig erwähnt, sicher zu Unrecht, und doch erklärbar. Marx, der jetzige Direktor der Wiener Akademie, hätte Weltgeltung eingestreift, wäre seine Linie gleich Strauß über Berlin gegangen. Wien ist bloß Markt für Qualitätsware, Prüfungsstelle für feinsten musikalischen Import, und niemals waren so viel nord- und südländische, slawische und germanische Auslandsmusiker in Wien als heuer, sei es Josef Hoolbroke oder Artur Bliss, Nils Grevilius, der brausende Georgescu oder Schuricht, Abendroth, Bruno Walter — alles kam der Bestätigung wegen. Um der Kronen willen kam keiner. Alter Geschmack, Begabung für Finessen, agile Resonanz, Duftigkeit der Formulierung, Reichweite des kritischen Worts, — das war es, was anzog. Die Leute ließen sich ein Konzert ein Heidengeld kosten, erlagen den katarakthaft niederstürzenden Rechnungen, Gebühren, Taxen, Vor- und Nachzahlungen — aber sie bekamen die Punze. Und so ist Wien, die schöne Galaleiche, sofort lebendig, wenn sie bei der Tradition berührt, bei ihrem feinen Geschmack gerufen wird.
Und das Richard-Strauß-Theater? Es ist — in künstlerischer Erhöhung und Verklärung — jene gutangezogene Hetz, von der wir eingangs sprachen. Unter Richard Strauß, der nicht am Donaustrand geboren wurde, bekam Wien seine wienerischeste Oper. Und sie gehört heute stärker als Finanzplan und Notenbank zur Sanierung der berauschenden Stadt. Videant consules. Der Wiener Handel und die Wiener Musik bedeuten die nächste Unsterblichkeit des totgesagten Wiener Bluts ...

DIE KIRCHENTÄNZE IN SEVILLA

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Die Geschichte kennt drei Tanzgattungen: den religiösen, den kriegerischen und den profanen Tanz. Während Waffen- und Schlachttänze, auch heute noch, nicht allein bei wilden Völkerstämmen vorkommen (selbst den vielgepriesenen, vielverspotteten Parademarsch könnte man als eine Art von militärischem Tanz bezeichnen), ist der *religiöse* Tanz fast ganz ver-

schwunden. Seine letzten Spuren zeigen sich in den süddeutschen Springprozessionen und den Gebetstänzen der Echternacher Pilger.
Nur in der *Kathedrale* von *Sevilla*, einer der größten und schönsten der Erde, gehört der Tanz noch zum religiösen Kultus. Am Auferstehungstage, zu Fronleichnam und Mariä Empfängnis, ja auch während der Karnevalszeit tanzen hier festlich geschmückte Chorknaben vor dem Hochaltar, wobei sie den Rhythmus mit Kastagnetten verstärken, und singen zwischendurch Lieder zu Ehren Christi, wie der heiligen Jungfrau.
Eine alte, durch die Bulle des Papstes Eugen IV. »Ad exequendum« (vom Jahre 1439*) geheiligte Gewohnheit in Sevilla war die Auswahl von sechs Chorknaben, darum »*Seïses*« (»die Sechs«) genannt. Sie wurden im Hause des Domkapellmeisters erzogen und wirkten ursprünglich nur als Solistensextett bei den religiösen Gesängen mit. Eine spätere Bulle erlaubte dem Domkapitel, bei der Wahl des Kapellmeisters über etwaige Mängel an »grammatikalischen und wissenschaftlichen« Kenntnissen hinwegzusehen, wenn der maëstro nur schön zu singen verstehe. (Die Abstimmung erfolgte nicht durch Stimmzettel oder Kugeln, sondern durch schwarze und weiße Bohnen, welche die erzbischöfliche Küche lieferte.) Da die Chorknaben im Hause der schlecht besoldeten Kapellmeister arg verwilderten, und zwar nicht nur in »grammatikalischer« Hinsicht, wurden sie von 1634 an in der Schule San Isidoro verpflegt und unterrichtet. Einer der bekanntesten Meister der Seïses aus der ältesten Zeit war Francisco Guerrero (1527—1599), neben Victoria der berühmteste spanische Zeitgenosse Palestrinas. Außer ihm verdient Cristóbal de Morales (1493—1553) Erwähnung.
Schon zu damaliger Zeit kam in Spanien die Sitte auf, den biblischen Spruch »Die Letzten werden die Ersten sein« einmal im Jahr zu verwirklichen. In allen christlichen Ländern gibt es bis zum heutigen Tag derartige Gewohnheiten: Könige waschen armen Leuten die Füße, vornehme Engländer bedienen ihre Dienstboten beim Diner, christliche Negerhäuptlinge wählen einen Stellvertreter und lassen ihn von ihren Sklaven verprügeln usw. (Das ist gewiß ganz amüsant. Ungemütlich wird die Sache erst, wenn — wie in unserer Zeit — die Letzten *dauernd* mit den Ersten tauschen wollen.) Bei den spanischen Seïses ward zur Gewohnheit, daß am St. Nikolaustage, also am 6. Dezember, aus ihrer Mitte ein kleiner Bischof von den Chorknaben gewählt wurde. Mit der Mitra, dem Hirtenstab und dem Bischofsring versehen, nahm er in reichbesticktem Gewande den Prälatensitz ein, während die anderen Chorknaben als Domherren figurierten. Der harmlose Hokuspokus, der dann in der Kirche verübt wurde, gab den ersten Anstoß zum religiösen Drama, zunächst wohl zur Aufführung von Szenen aus der Kinderzeit des Heilands. Natürlich waren die Chorknaben mit ihren kleinen Scherzen in dem stillen,

*) Einige historischen Angaben dieser Abhandlung sind dem Buch »Los Seïses de la Catedral de Sevilla« von Rosa y Lópes (Sevilla 1904) entnommen.

dunklen Dom auf die Dauer nicht zufrieden. Sie wollten vor allem gesehen werden, und deshalb veranstalteten sie in ihren Festgewändern Umzüge durch die Straßen, der kleine Bischof meist zu Pferde, hinter ihm erst die Seïses und dann die übrigen Choristen. Bekannte Kirchenfürsten wurden dabei mit Geschick und Liebe in Gang und Haltung nachgeahmt; und die dicksten Bäuche hatten die größten Erfolge. Das niedere Volk jauchzte vor Vergnügen über den Spaß, begleitete singend und tanzend die Kleinen und kehrte schließlich mit ihnen in die Kathedrale zurück. So hielt der Tanz seinen Einzug in die Kirche.

Die sevillanischen Kirchentänze sind also ihrem Ursprung nach recht weltlichen Charakters und keineswegs, wie die antiken Tempeltänze, aus religiöser Ekstase zu erklären.

Das St. Nikolausfest der Chorknaben erweckte nun gar bald den Neid der sevillanischen Studenten, und auch sie wählten darum unter den Ihrigen am gleichen Tage einen kleinen Bischof, zwangen alle Marktweiber, seinen Ring zu küssen, verprügelten ehrsame Bürger, die Ehrenbezeugungen verweigerten, verspotteten kirchliche Zeremonien und trieben den Unfug soweit, daß schließlich das Fest des kleinen Bischofs für die ganze Jugend definitiv verboten wurde.

Aber der Tanz war aus der Kathedrale nicht mehr zu verbannen. Man mußte deshalb versuchen, ihn zu veredeln und kirchlichen Zwecken nutzbar zu machen.

Als Gott die Feinde Israels im Roten Meer ertränkte, die Kinder Israels aber trocken hindurchgehen ließ, sang und tanzte Mirjam, Arons Schwester, mit den anderen Weibern zum Rhythmus der Pauken (2. Mos., Kap. 15). David hatte vor der Bundeslade getanzt. Und bei Christi Einzug in Jerusalem tanzten bekränzte Knaben dem Zuge voran. Der Tanz spielte also, wie der Gesang, von jeher eine wichtige Rolle in der Religionsgeschichte. Konnte man dem Volke *seine* Musik und *seinen* Tanz nicht verbieten, so mußte die Trennung von der *religiösen* Musik und vom *religiösen* Tanz um so schärfer durchgeführt werden. Auch räumlich. Man ließ deshalb die sechs Chorknaben nur vor dem Hochaltar tanzen, und auch nur an den höchsten kirchlichen Festtagen, sowie im Anschluß an das heilige Abendmahl. Erst später bürgerte sich der Tanz auch während der drei Karnevalstage ein. Die weltlichen Begleitinstrumente tamboril (eine winzige Trommel) und dulzaina (eine Abart der Oboe) wurden verbannt, ebenso blieb die volkstümliche Gitarre verboten; dagegen bürgerten sich seit 1667 die Kastagnetten ein, ohne die (oder ihren Ersatz: das Fingerknipsen gegen die Daumenballen) ein Tanz in Andalusien ganz undenkbar ist. Beim Tanze selbst wurden alle springenden und schleifenden Bewegungen durch schreitende ersetzt, wobei die Tänzer an den Ruhepunkten ein Kreuz oder ein doppeltes S (»Santísimo Sacramento«) zu bilden hatten. Die Zahl der tanzenden Knaben erhöhte man all-

mählich von 6 auf 16; seit 1565 blieb sie auf 10 begrenzt. Gleichwohl erhielt sich der Name »Seïses«.

Asketisch-religiöse Tänze, mit gelegentlichen Konzessionen an den höfischen und militärischen Tanz (Reigen mit Schilden und Schwertern) waren nun freilich wenig nach dem Geschmack der freien und lebensfrohen Sevillaner; langsame, feierliche Tanzschritte und monotone religiöse Musik entsprachen ihrem Temperament so wenig, daß man, um ihre Kirchenfreudigkeit zu heben, gar bald weitere Konzessionen machen mußte. Man erlaubte also ein lebhafteres Tempo und eine Musik, die auf Volksmelodien basierte.

Hier ist ein sehr merkwürdiges Beispiel zu erwähnen: Aus einem Liebesliede, das niemand so leicht vergißt, der es einmal in einer sevillanischen Nacht gehört hat:

Con-su - e-to de mi vi - da, a di - os, a di-os u.s.w.

entstand ein mehrstimmiger, begleiteter Kanon, der hier nicht zitiert werden kann. Diese überaus reizvolle Melodie stimmt nun merkwürdigerweise mit der Melodie zu »Heil dir im Siegerkranz« in der Intervallenfolge vollkommen überein, sofern man nur das äolische a-moll in unser A-dur verwandelt, also drei Kreuze vorzeichnet. (Vielleicht ist die Melodie durch Seefahrer nach England gelangt und so zur englischen Nationalhymne geworden. Tappert hat sie in seinen »Wandernden Melodien« nur bis zum Jahre 1744 zurückverfolgen können. Das spanische Original ist etwa 200 Jahre älter.)

In einem finsteren, für die Seïses bestimmten Raum der Kathedrale fand ich das Original dieser Melodie nebst zahllosen anderen Pergamentblättern von höchstem Wert. Niemand beachtet sie, sofern nicht gelegentlich einer der Knaben so ein Blatt zum Stiefelreinigen benutzt. Diese Kinder wissen nichts von der alten Musik, die ihnen langweilig erscheint, aber sie kennen die hervorragendsten Seïses auch der ältesten Zeiten noch mit Namen. Ein kostbares altes Buch erwähnt jeden Seïse, während die Namen der älteren Komponisten und die Titel ihrer Werke nirgends verzeichnet sind. Worauf es in den älteren Zeiten ausschließlich ankam, das war die stimmliche Qualität der kleinen Sänger, und damit kommen wir zu einem dunklen Punkte: Das Bestreben, den silberhellen Klang schöner Knabenstimmen über die Kinderzeit hinaus zu erhalten, hat auch bei den Seïses nicht selten zu der Barbarei der Kastration geführt. Erst im Jahre 1829 wurde sie endgültig unterdrückt. Daß sie noch heute als äußerstes Mittel zur Erzwingung der ehelichen Treue oder zur Unschädlichmachung eines Nebenbuhlers verwandt wird und sehr schwer

Atelier Riess, Berlin

Franz Schreker

M. Schwarzkopf, Zürich

Ferruccio Busoni

auszurotten ist, beweist das moderne spanische Strafgesetzbuch, das in einem besonderen Paragraphen die vorsätzliche Kastration mit lebenslänglichem Zuchthaus bedroht.

Die neuere Musik für die Seïses erfreut sich im Gegensatz zur älteren der höchsten Wertschätzung. Wagner-Biographen wird die Frage interessieren, ob der Meister, der den Montserrat — die Gralsburg bei Barcelona — aus Abbildungen kannte, durch die sevillanische Kathedrale die ersten Anregungen zu seiner Bayreuther Idee erhielt. Als besonders charakteristisch erscheint hier wie dort das Prinzip absoluter musikalischer Exklusivität. Die Musik für die Seïses ist, soweit sie noch jetzt zur Aufführung gelangt, niemandem zugänglich; auch dürfen in keiner anderen Kathedrale Kirchentänze aufgeführt werden. Die Folge davon ist, daß aus ganz Spanien, ja aus der ganzen Welt, zu den hohen kirchlichen Festtagen die Fremden nach Sevilla strömen, um die Seïses zu sehen und zu hören. Wie in Bayreuth werden während der Festtage die Preise verdreifacht, und trotzdem ist nur schwer Unterkunft zu bekommen. Ein Zimmer mit Pension kostet dann in einem vornehmen Hotel 300 Pesetas pro Tag; das macht nach dem gegenwärtigen Markkurs (vom 25. August 1922) etwa 100 000 Mark. Wir Deutsche werden uns also eine Vergnügungsreise nach Spanien sobald nicht gestatten können. (Tausende in Sevilla leben von den paar Festtagen und faulenzen dann die übrige Zeit des Jahres.)

Da ich kein Spanier bin und auch als Vertreter der Konkurrenz nicht in Frage kam, gelang es mir, die Musik der Seïses kennen zu lernen. Sie ist durchweg bezaubernd in ihrer Einfachheit und Volkstümlichkeit. Formelhaftes Pathos und feierliche Monotonie sind ihr ganz fremd. Nach anfänglicher Verblüffung über ihren »weltlichen« Charakter bewundert man wieder einmal ... die Weltklugheit und Anpassungsfähigkeit des Katholizismus, der ja in Spanien sogar blutige Stierkämpte zu Ehren von Heiligen zuläßt.

Ein kleines Beispiel von Garcia Torres diene als Zeuge für die Hinneigung zu weltlicher Rhythmik und Harmonik:

El tier - no y dul-ce afec - to a - co - ge Vir-gen

sempre staccato

San - ta con que mi len gua can - ta su Pu - ra Con cepcion *)

ritard. u.s.w.

*) „Die zarte und süße Zuneigung nimm entgegen, Heilge Jungfrau, mit der meine Zunge besingt deine Reine Empfängnis."

Auch der Sohn dieses Komponisten (der zur Zeit in Sevilla Domkapellmeister ist) schreibt ganz unbefangen zu religiösen Texten volkstümliche Melodien und feurige Rhythmen:

La vara de Je - sé ha abierto ya su flor pro-digio de pu-reza, pro-digio de candor *)

u.s.w.

*) „Das Reiß Jesu hat bereits seine Blüte geöffnet, ein Wunder in seiner Reinheit, ein Wunder in seiner Weiße."

Hört man eine solche echt spanische Musik in der sevillanischen Kathedrale, so versteht man die große Anziehungskraft dieses iberischen Bayreuths: es ist ein Tempel der Freude, der reinen, schlichten Menschlichkeit. Umgekehrt verdankt Bayreuth seine Sonderstellung der Betonung des religiösen Elements. Was sonst den strengen kirchlichen Kultus so unfroh erscheinen läßt, daß man selbst an die ewige Seligkeit (als einer ununterbrochenen Religionsübung ähnlicher Art) nur mit Grauen denken kann, das fehlt hier in Sevilla gänzlich. Stadt- und Landleute gehen in die Kathedrale wie rechtschaffene Menschen zu einem frohen Fest, bei dem in edler Weise Augen, Ohren und Herzen erquickt werden sollen; und nicht wie arme Sünder zum Gericht (voller Angst und Zerknirschung ob begangener Missetaten).

Wir dürfen eines nicht vergessen: Solange Staat, Kirche und Wissenschaft in völliger Harmonie miteinander lebten, war eine Kathedrale zugleich Theater, Konzertsaal und weltliches Auditorium. Jeder hervorragende Geist

diente Gott an derselben Stelle auf seine besondere Weise, ohne Anfeindungen von anderer Seite zu erdulden. Daß das »zurückgebliebene« Sevilla sich bis zu einem gewissen Grade diese harmonische Kultur bewahrt hat, ist sein größter Ruhmestitel und der tiefste Grund seines unvergänglichen Reizes.

Wer die Seïses zum erstenmal tanzen sieht, ist über ihre Tracht ein wenig verwundert: Weiße Kniehosen, seidene Strümpfe, kokette, silbergestickte Tanzschuhe, ein gestreiftes blau-goldenes oder rot-goldenes Wams, breite Atlasschärpe, ein mit Straußenfedern geschmückter Hut, der beim Singen und Tanzen aufbehalten wird, und dazu die unvermeidlichen Kastagnetten. All dies erscheint auf den ersten Blick fast peinlich in seiner Unkirchlichkeit. Spricht man dann aber mit sevillanischen Landleuten, so merkt man, daß sie ernstlich glauben, die Kleidung der Engel im Himmel sei ganz ähnlich. Lange weiße Hemden und vergoldete Flügel wären für sie eine veraltete, kindische Maskerade, und nackte Füße etwas höchst Anstößiges. (Nebenbei: Das Aufbehalten der Kopfbedeckung erinnert an die Sitte der Juden, in der Synagoge den Zylinder nicht abzunehmen.) Die gebildeten Sevillaner wissen natürlich, daß die Seïses früher als Engel mit Kränzen im Haar und weißen Gewändern, dann als Hirtenknaben und eine Zeitlang auch in Pilgerkostümen getanzt haben; aber die neuere, festlich-höfische Pagenkleidung entspricht ihrem Geschmack doch sehr viel mehr als die allegorische Gewandung der alten Zeit.

Wie die alten Griechen und die Mohammedaner, so können sich die Andalusier ein Jenseits nur schöner, aber im wesentlichen nicht anders als das Diesseits denken. Als ich ihnen einmal den »richtigen« Himmel ausmalte: Abtötung des Fleisches, Verzicht auf alle sinnlichen Freuden, also auch auf Zigaretten und schwarzen Süßwein (den sie »Tränen Christi« nennen), lachten sie wie Kenner über den, der keine Ahnung hat. Das heilige Abendmahl heißt in den Gesängen der Seïses meist »regio banquete«, »königliches Bankett«, und ihr Tanz feiert dieses Bankett mit rauschend-festlichen Klängen ohne jeden Mystizismus. Zur Begleitung dient dann das Domorchester, während die drei Orgeln schweigen.

Daß ein Teil des Publikums gern mittanzen würde, ist bei diesem naiven, erdfrohen Völkchen wohl verständlich. Möglichkeiten hierzu bieten sich außerhalb der Kirche bei den Fronleichnamsprozessionen, die sehr bald zu einer Art Volksfest geworden sind. Vor und hinter der eigentlichen Prozession marschieren wie im dritten Akt der Meistersinger die Zünfte, mit besonderen Kapellen, und durch bezahlte Tänzergruppen getrennt. Auf Wagen werden Standbilder der Heiligen in pompöser Gewandung gezeigt oder lebende Bilder aus der biblischen Geschichte durch gemietete Komödianten gestellt. Diesen gesellen sich die bekannten Karnevalsfiguren bei, so vor allem die grotesken Riesenpuppen, die durch unsichtbare, im Innern befindliche Stelzengänger bewegt werden. Da die Stelzengänger, um das Gleichgewicht

nicht zu verlieren, in ständiger Bewegung bleiben müssen, tanzen und wippen diese Figuren unablässig auf und nieder. Das Merkwürdige und Bedenkliche war nun, daß der ganze Spuk mit der Zeit vor den Kirchentüren nicht mehr Halt machte, sondern in die Kathedrale mit einzog, und daß sich dann hier ein sehr eigenartiges karnevalistisches Treiben entwickelte: Maskierte Männlein und Weiblein tanzten verkleidet in den Kirchengängen, die Männer oft in Weiberröcken, die Mädchen nicht selten in wundervoll prallen Männerhosen sowie ganz kurzen Jäckchen. Und während der Chor »Ehre sei Gott in der Höhe« sang, hatte das Volk seinen Himmel auf Erden ...

Da kam 1685 der strenge aragonesische Kirchenfürst Palafox als Erzbischof nach Sevilla. In harten, langjährigen Kämpfen mit den Stadtoberhäuptern, der Bürgerschaft, ja den eigenen Amtsgenossen machte er dem Treiben ein Ende. Zwar blieben die Prozessionen Volksfeste in der bisherigen Art und sind es heute noch, aber aus der Kathedrale verschwand für immer das groteske Jahrmarktstreiben, und nur die Tänze der Seïses, die anfänglich auch verboten wurden, überdauerten die Krisis.

Es ist nicht zu verkennen, daß Palafox seine Reformen nicht hätte durchsetzen können, wenn ihm nicht Unterstützung durch die gesamte spanische Geistlichkeit außerhalb Sevillas zuteil geworden wäre. Was diese aus Konkurrenzneid erstrebte, hat sie freilich nicht erreicht; denn Sevilla behielt mit päpstlicher Genehmigung seine Seïses, das Domkapitel verschloß die Notenkammern, und damit war gerettet, was Rettung verdiente.

Hätte Richard Wagner Partitur und Klavierauszug seines Parsifal nicht veröffentlicht, so wäre Bayreuths Ausnahmestellung verewigt worden. Die klugen Sevillaner haben für ihre Stadt eine solche dauernde Ausnahmestellung erreicht, und zwar nicht nur für ihre Kirchentänze und Prozessionen. Alle äußeren und inneren Werte, die diese halb maurische, halb spanische Zauberstadt umschließt, sind fremdem Zugriff so völlig entzogen, daß sie ihre stolze Eigenart und ihre beglückende Intimität nie verlieren kann.

Was unseren Vätern Neapel war, wird unseren Enkeln vielleicht Sevilla sein. Hier löst sich alles, Religion, Architektur, Philosophie, Malerei und Poesie in Musik auf. Klingender Rhythmus, strahlende Lebensfreude, dionysische, schwingend-schwebende Glückseligkeit, dem Himmel und der Erde gleich nah, erfüllt hier berauschend Sinne und Geist. Gottes Nähe offenbart sich auch dem trockensten Alltagsmenschen unter dem tiefhängenden, tiefdunkelblauen Himmel mit seinem schiefen, trunkenen Monde. Und du verstehst, Fremdling, das Gezwitscher einer geliebten, glutäugigen Frau, ohne diese holde Musik in deine besondere Begriffssprache übersetzen zu müssen.

SPIELTALENT UND RASSE

VON

RUDOLF MARIA BREITHAUPT-BERLIN

Die instrumentale Spielbegabung ist in erster Linie eine Rassenfrage, d. h. Sache mehr des Blutes, der Vererbung und Anlage (zentralen Disposition) als der Organisation, der Erziehung und Durchbildung, der Atmosphäre und Kultur. Eine alte Erfahrung lehrt, daß gerade die nachschaffenden Künste ihr Bestes und Ureigenstes aus den Blut- und Energiequellen der Rasse und der ererbten Triebkräfte schöpfen, nicht aus der Technik allein. Gewisse Rassenmerkmale und Eigenschaften sind geboren und nicht anerzogen und erworben, so: die Lebhaftigkeit des Naturells, die Empfänglichkeit und Reizsamkeit der nervösen Flächen, leichte Anpassung an den musikalischen und technischen Zweck und schnellste Übertragung der geforderten augenblicklichen Willenshandlungen (Temperament, Impulsivität usw.) — ganz abgesehen von bestimmten Eigenschaften des Charakters, des Herzens und Gemütes, wie Energie, Festigkeit, Ausdauer, Zärtlichkeit und Wärme der Empfindung, Ehrgeiz, Hingabe und Liebe zur Kunst. Alle diese Eigenschaften können wohl veredelt und vertieft werden, müssen aber erst einmal im Keime vorhanden sein.

Eine außerordentliche Eignung und Anpassung an die Instrumentalkünste, insonderheit an die Klavier- und Geigenkunst, weisen zwei Rassen auf: die *semitische* und *slawische*, sowie deren Mischungen. Die geistige Lebendigkeit und Beweglichkeit, die schnelle Auffassungs- und Anpassungsgabe, ein starker Spielwille und ein noch stärkerer Wirkungswille nebst einem klugen Verstand, einer außergewöhnlichen körperlichen Behendigkeit und Geschicklichkeit, einem blendenden Gedächtnis und Gehör, sowie einer meist großen persönlichen Ungebundenheit und Freiheit des Wesens und Gehabens und einem unermüdlichen Fleiß haben der jüdischen Rasse eine fast vorherrschende Stellung in den nachschaffenden Künsten verschafft.*) Allerdings gehört die wirklich schöpferische und gestaltende Begabung zu den Seltenheiten. Die frontalen Stirnlappen werden mehr entwickelt als die sensiblen Gehirnflächen. Intelligenz und Klugheit überragen die Phantasie und die höheren Assoziationsformen. Nachahmungstrieb und Wirklichkeitssinn führen mehr zur Vollendung des Technischen. Äußerer Ehrgeiz und Eitelkeit, dazu ein durch ein Jahrtausend geschärfter merkantiler Instinkt bringen zwar Geld und Ruhm, lenken aber oft von der Sache ab und verschütten nur zu leicht die Quellen des Musikalisch-Künstlerischen. Große Stilisten oder formale Architektoniker, kühne Eroberer von starker dämonischer Gewalt mit dem genialen Schwung und dem großen

*) Man vergleiche auch ihre überragende Befähigung zur Schauspielkunst und zur Kunstgattung der Operette. Selbst die Opernsoubrette ist meist jüdischer Abstammung. In der Artistenwelt, auf dem Gebiete der Jongleurkunst, der Equilibristik und der exzentrischen Leistungen ist das gleiche der Fall.

Wurf im Spiel finden sich nur vereinzelt. Die Ausnahmen jedoch sind wahrhaft groß und diese Großen gehören zu den leider nur allzu schnell versprühenden Weltwundern. Auch die slawische Rasse hat noch einen ungebärdigen Triebwillen und einen ungebrochenen Instinkt. Sie hat vor allem eine tiefe Sehnsucht, ein leidenschaftliches Verlangen nach Musik, eine reiche Klangphantasie, ein feines poetisches Empfinden, heißes Blut und Temperament. Aber das Wilde und Ungestüme im Wesen, besonders oft eine sich selbst verzehrende Schwermut, ein grauenhafter Fatalismus, der bis zur Verzweiflung und völligen Apathie ausarten kann, der häufige Mangel jeglicher Kultur, die auch bei den Juden sich vorfindende schlechte Kinderstube, Übertreibungen und Überreizungen der Nerven, das Zurückfallen in Trägheit und Gleichgültigkeit, Faulheit und Schlampigkeit, sowie Ausschweifungen im persönlichen Leben — Fehler, wie wir sie noch heute im heiligen Rußland verkörpert finden, — werden der reichbegabten Rasse leicht zum Verhängnis und zum Fluch ihrer Kunst. Die große Heftigkeit des Temperaments, die oft jäh auftretenden plötzlichen Übergänge zwischen den einzelnen Gefühlswellen machen ihre geborenen Chopin- und Liszt-Spieler sogar vielfach unbrauchbar für die Darstellung der großen und ruhigen Linie, für das orgelmäßige Aufbauen und orchestrale Gestalten gewisser erhabener Stilarten wie Bach und Beethoven.

Den besten Nährboden für das Spieltalent geben die Kreuzungen und Mischungen beider Rassen, sowohl untereinander wie mit anderen völkischen Stämmen, wie den Germanen, Ungarn, Romanen usw., ab. Ein vorzügliches Blut ergeben z. B. folgende Verbindungen: russischer Vater mit polnisch-jüdischer Mutter, reiner Pole mit russischer Jüdin oder russischer Jude mit rein polnischer oder deutscher Mutter. Ferner die vielen Kreuzungen jüdischen Blutes mit Ungarn, Kroaten, Slowenen, Tschechen usw., sowie die Mischungen jüdischer und slawischer Bastarde mit deutschem Blut. Das bunte Völkergemisch der alten österreichisch-ungarischen Donaumonarchie, das Zusammenströmen aller möglichen Mischrassen in Verbindung mit seiner großen Kultur haben ja gerade Wien zur Hochburg der musikalischen Spielkunst gemacht. Was im deutschsprachigen Österreich musikalisch ist, stammt aus den alten Kronländern der Steiermark, Kärnten und Tirol. Der größte Prozentsatz österreichischer Talente ist Mischblut, Zusammensetzungen aus ungarischen, böhmischen, polnischen, kroatisch-slowenischen und romanisch-italienischen Elementen mit oder ohne jüdische Zutaten. Das russische Spieltalent ist ebenfalls selten rein slawisch. Meistens überwiegt jüdischer Blutzusatz. Von den russischen Stämmen sind die südlichen begabter als die nördlichen, so die Bevölkerung des podolischen Landes, des Kiewer, Charkower, Saratower und des Moskauer Zentraldistriktes, die alten Anwohner der Wolga und der Ukraine, sowie die Kaukasier arischen Einschlages wie die Grusinier. Die *Ungarn**) haben mit der slawischen Rasse fast alle Vorzüge,

*) Die Ungarn sind bekanntlich keine Slawen, sondern gehören wie die Finnen der ugrischen Rasse an.

aber auch fast alle Nachteile gemeinsam, besonders das Charakterlose, das Schwankende und Unbeständige im Wesen, das Schwelgen in den Gefühlsextremen, den Hang zum Äußerlichen, Glänzenden, rein Technisch-Spielerischen, die Lässigkeit und Trägheit. Aber sie haben Blut und Nerv, eine flammende Begeisterung für alles Große und Schöne, einen Zug zum Dramatisch-Pathetischen und Heroischen, und eine unnachahmliche Eleganz und Leichtigkeit der Anschlagskunst und der Bogenführung. In den meisten freilich steckt seit Generationen Judenblut. Reinkulturen sind eher verdächtig. Aber, ob gemischt oder ungemischt, die Rasse selbst liefert mit den böhmischen und slawischen Absenkern zusammen noch immer ein vorzügliches Material für die Geigen- und Cellokunst, und reichbeanlagte Klavierspieler, zumal wenn sie mit deutscher Zucht und Gründlichkeit, deutscher Auffassung und Geschmackskultur sich vermählt haben.
Der sogenannte *Reichsdeutsche* steht seinem österreichischen Stammesbruder bezüglich der Spielbegabung sichtlich nach, und zwar hauptsächlich was das Blut, den musikalischen Nerv, Rhythmus, Anmut und technische Leichtigkeit anbelangt. Elbe und Main sind eben nicht nur rein geographische Grenzen. Der Österreicher wie der Ungar sind halt Vollblutmusiker, und die glücklichere Beanlagung, das leichtere Temperament und die höhere Musikalität sind eben Goldwerte, die schwerer wiegen als die gründlichere Erziehung und Durchbildung des Norddeutschen. Die Frohnatur, die Sanges- und Spielfreudigkeit, auch die größere persönliche Freiheit und Ungebundenheit des österreichischen Stammes läßt sich nicht nachmachen, das sind Stammesvorzüge, die wie die klimatischen Einflüsse — man denke an die Sonne Italiens und ihren Einfluß auf die menschliche Singstimme — ganz naturgemäß mehr dem heiteren Süden als dem kälteren und strengeren Norden zukommen.*) Was dem Reichsdeutschen mit Recht nachgerühmt wird: Große Charakterstärke, strenge Disziplin, Energie, Ausdauer und Fleiß, Gediegenheit und Gründlichkeit der Arbeit, mit einem Worte die bessere »Schule« ,wird ihm künstlerisch oft zum Verhängnis. Haus und Schule verderben in Deutschland mehr als der liebe Gott verantworten kann. Der »Schulmeister« in ihm, das, was ihn zum »Professor« macht, versperrt ihm meistens Licht und Sonne der Musik. Zu der persönlichen Unfreiheit und Befangenheit, dem meist dressierten Spielwillen und dem geringen Selbstvertrauen im persönlichen Auftreten tritt noch eins erschwerend hinzu: Die große Schwerfälligkeit und motorische Langsamkeit, die »lange Leitung«, wie der Berliner sich scherzhaft ausdrückt. Die Impulse scheinen gleichsam mit den nördlicheren Breitegraden träger zu werden. Der Knochenbau wird stärker, die physische Kraft wächst, aber die Einschaltung und Umschaltung der zentralen Impulse dauern länger, und die manuale Geschicklichkeit und Fertigkeit, die Losigkeit und Leichtigkeit der Technik,

*) Der Streichkörper des Wiener philharmonischen Orchesters hat nicht seinesgleichen. Der Norddeutsche hat dagegen das bessere »Blech«, wie die Franzosen bekanntlich die vorzüglichsten Holzbläser abgeben.

kurz die Spannungselastizität der Muskeln und Gelenke lassen bedenklich nach. Was in Deutschland an großen Spieltalenten lebt, ist meistens fremdstämmiger Geburt, sind jüdische oder slawische Mischlinge: Russen, Polen, Ungarn, Böhmen oder Romanen.

Zieht man die Stammesunterschiede näher in Betracht, so sind wohl die *Thüringer* neben *Rheinländern* und den *Sachsen* des ehemaligen Königreiches am begabtesten und spielfreudigsten. Der Thüringer Wald ist mit altem Frankenblut gedüngt. Auch sind im Dreißigjährigen Kriege slowakisch-kroatische und ungarische Sprenkel und Absenker dorthin verschlagen. Die Gegenreformation brachte böhmische, salzburger und tiroler (Innsbrucker) Auswanderer über den alten Rennstieg, und mit ihnen die Glasbläserkunst und die musikalische Ader. Die Sachsen des früheren Königreiches sind kein reiner Volksstamm. Es ist ein Gemengsel von Thüringern, Franken, Wenden und Tschechen, was dort sitzt. Aber dies Mischblut ist beweglichen Geistes, lebhaft und flink, von rascher Beobachtungs- und Auffassungsgabe und geschickt zu allen manualen Künsten und Fertigkeiten. Dem Rheinländer sitzt das Musikalische im Blute, solange der Vater Rhein seine Wasser durch dieses paradiesische Stück Erde hinabwälzt. Die Frohnatur, die Weinseligkeit und Sangesfreudigkeit des ganzen Stammes schaffen dort einen Typus, der an Musikalität und technischer Brauchbarkeit dem österreichischen ziemlich nahe kommt. Jedenfalls ist die Spielkunst als Geschicklichkeitskunst, als die Kunst leichter, feiner und graziler Handgelenke an den Ufern des Rheins, wo die Blume der Anmut wächst, und der Rhythmus im beschwingten Tanze sich frei und ungehemmt entfesseln kann, mehr zu Hause als in den Ländern der pommerschen Grenadiere und der nordischen Wasserkante. Auch sind vorübergehende Mischungen mit romanisch-französischem Blute den Instrumentalkünsten nur zugute kommen. Unter den Süddeutschen ragen die musikalischen *Schwaben*, *Pfälzer* und *Deutsch-Elsässer* hervor, obwohl schon hier die technischen Fähigkeiten bedeutend abnehmen. Eine gewisse Gemütlichkeit, Behäbigkeit und sinnierende Beschaulichkeit, die den Stämmen anhaften — von einzelnen fröhlicheren Landstrichen und Waldgegenden abgesehen —, sind dem Wachstum der Spielkünste nicht gerade günstig. Dies trifft auch auf den alemannischen *Schweizer* zu, der es noch selten zu nachschaffenden Kunstleistungen von Weltruf gebracht hat. Die französischen und welschen Mischlinge sind besser. Mit *Bayern* betreten wir schwereren Boden. Der ganze Menschenschlag wird schwerer, die Steifigkeit der Gliedmaßen nimmt zu, die Geschicklichkeit der Ausübung dagegen ab. Dasselbe läßt sich von den nördlichen Stämmen der alten *Sachsen* (Braunschweiger, Hannoveraner usw.) und *Westfalen*, den *Pommern*, *Mecklenburgern* und *Friesen*, den *West-* und *Ostpreußen* sagen. Auch bei ihnen steht die Liebe zur Musik nicht annähernd im Verhältnis zu den ausübenden Fähigkeiten. Die Projektion rhythmischer Impulse erscheint gehemmt, technische Leichtig-

keit findet sich mangels geborener Anmut nur vereinzelt. Die Virtuosität, wie sie bei den gestikulierenden, rhythmisch lebendigen Rassen in Blüte steht, wird fast zu einem sagenhaften Begriff. Wo die starken Knochen wachsen, fehlt meistens das federnde Handgelenk. In der Tiefe schlummernde Musikempfindung wird oft von der Schwerfälligkeit des Geistes und Körpers erdrückt, versinkt in der Schwermut und der Bangigkeit der nordischen Wälder und Seen, im Nebel und Eis der langen Winter. Nur selten steigt in diesen Gegenden ein Falter zu sonnigen Höhen empor und bietet der Welt im Spiel und in der Technik das Wunder eines leichtbeschwingten Rhythmus dar.
Gleichen, in der Rasse liegenden Hemmungen unterliegen die übrigen Nordländer, besonders die *Norweger*, deren nachschaffende Kunst fast auf reinem Import beruht. Beweglicher sind die *Dänen* und *Schweden*, letztere besonders in ihren Mischungen mit finnischem, deutschem oder romanischem Blut. Gute Begabungen finden sich auch bei den deutschen *Balten*, *Litauern* und *Finnländern*. Auch auf *Holland* trifft dasselbe Urteil zu. Die Anzahl der Spielbegabungen entspricht jedenfalls keineswegs der gesunden Musikalität des Volkes und seiner guten musikalisch-pfleglichen Behandlung in Haus und Schule. Die bekannten großen Geiger, Cellisten und Klavierspieler sind überdies meistens Juden oder semitische Mischlinge.
Von den rein romanischen Rassen hat die *französische* unstreitig die Führung. Geistige und technische Leichtigkeit, Grazie und Eleganz sind unleugbar französische Tugenden, die den bedeutenden Brüsseler und Pariser Geigerschulen und den Klaviermethoden ihrer Conservatoires seit alters her ihren hervorragenden Ruf verleihen. *Italien*, das Paradies stimmlicher Kultur, leistete bislang in der Geigentechnik Bedeutenderes als in der Klavierspielkunst. Die neue Zeit scheint aber auch hier einen Wandel hervorzurufen und das Klavierspieltalent zu mehren. Das gleiche läßt sich von *Spanien* und *Portugal* sagen. In allen drei Ländern sind jedoch die Mischlinge jüdischer und deutscher Herkunft nicht selten, und dann meist von hervorragender Begabung.
Der *Stockengländer* scheint seit dem Niedergange seiner Elisabethanischen Blüteperiode von allen Musen und Grazien verlassen zu sein. Seine unwiderstehliche Neigung zur Fußball- und Boxerkunst sowie zum Wassersport schließen ja auch eine künstlerische Betätigung auf dem Gebiete der musikalisch-nachschaffenden Künste von vornherein aus. Die besten Schößlinge liefert die Welshrasse des alten kymrischen Wales, sowie die normannischen Mischlinge. Wirklich begabt sind nur die *Irländer* und *Schotten*. Beide Stämme bringen tüchtige Geiger, hie und da auch gute Klavierspieler hervor.
Von *Nordamerika* kann man wie von den Weinbergen sagen, es gibt gute, mittlere und schlechte Lagen und Kreszenzen. Der reine New-Jersey-Mann teilt dasselbe Schicksal mit dem Stockengländer. Dieser Stamm liefert nur sauren Wein. Die besten Erzeugnisse wachsen im Süden: in Virginia, Karolina, Alabama und Florida, sowie in den westlichen Staaten: Texas, Kansas, Kali-

fornien usw. Hier, wo spanisches, französisches, deutsches Blut in reicher und mannigfaltiger Weise mit dem englischen durcheinander gemischt ist, werden starke Talente geboren. Auch in den mittleren und nördlichen Staaten sind irische, polnische, tschechische, ungarische und italienische Blutmischungen mit oder ohne jüdischen Einfluß am Werke gewesen, gute »Marken« zu erzeugen. In *Kanada* kommen noch französische und schottische Aufpfropfungen hinzu. Es fehlt dem ganzen Staatenkomplex und bunten Völkergemisch zur Vollendung nur noch an guten Schulen und der alteuropäischen Tradition und Kultur. Aber die Zeit wird nicht mehr fern sein, wo dieses Land der Technik, das sich überdies den Luxus der besten europäischen Künstler leisten kann, von fremdem Import sich völlig unabhängig machen wird, und wo ihre eigenen musikalischen Kunstzentren und Schulen, wenn auch nicht besseres, so doch mindestens gleichwertiges Material hervorbringen werden wie die alten Mutterländer. Dank der starken Befähigung für alles Technisch-Praktische, der richtigen Witterung für alles Neue, das Zeit und Kraft spart, dank des Scharfblickes für die besten Methoden und Praktiken der Welt, der Nachahmung und schnellen Anpassung an die neuzeitlichen Forschungsergebnisse auf allen kunsttechnischen Gebieten, dank auch der vorzüglichen körperlichen Pflege und Entwicklung in Haus und Schule, in der die Ideen moderner Relaxie, der Rhythmus freier Bewegungen, die Kultur des Tanzes, sowie die Freiheit und Ungezwungenheit des persönlichen Wesens schon heute viel verbreiterter und volkstümlicher sind als im alten Europa, ist jedenfalls ein Boden bereitet, auf dem die jungen Pflanzen mit geradezu unheimlicher Schnelligkeit sich entwickeln, wachsen und gedeihen.

In Mittelamerika spielt *Mexiko* die Hauptrolle. Seine besten Talente sind in Frankreich und Deutschland gebildet. In Südamerika überwiegen die Blutmischungen und Einflüsse der alten Mutterländer Spanien und Portugal. *Brasilien* und *Argentinien*, *Venezuela* und *Chile* sind reiches Neuland, das uns noch manche musikalische Blüte bescheren wird. Ihre musikalische Entwicklung ist im allgemeinen hinter den riesenhaften Fortschritten der Vereinigten Staaten merklich zurückgeblieben. Hemmungen, die in der durch zu starkes Mischblut häufig herabgeminderten Leistungsfähigkeit der Rasse sowie in den klimatischen Verhältnissen der tropischen Zonen begründet sind, haben bis in unser Jahrhundert hinein lähmend gewirkt. Die besten Muster und Vorbilder sind französischen und deutschen Schulen entsprossen.

Dagegen hat *Australien* einen großen Aufschwung genommen und das alte Mutterland England in einzelnen Erscheinungen überflügelt. Neben großen stimmlichen Phänomenen hat die Tochterkolonie auch einzelne Instrumentalisten von Ruf und Rang geboren.

Ganz im Hintergrunde erscheint der gelbe *Yap*, künstlerisch-musikalisch noch Stückwerk ohne sichtbarliche Durchbildung, ohne Einfühlung und musikalischen Geschmack. Aber wer weiß, ob er nicht auch hier dem alten

morschen Europa den Rang ablaufen wird. Der Untergang des Abendlandes ist vielleicht näher gerückt, als man glaubt, und die Blüte der japanischen Malerei und Kleinplastik beweist, daß in der gelben Rasse Kräfte schlummern, die, einmal geweckt, eine gleich große Kultur auch auf dem Gebiete der schöpferischen und nachschaffenden musikalischen Kunst versprechen.
Welch hoher Prozentsatz, besonders in der Virtuosenzunft, auf die semitische Rasse entfällt, mögen die folgenden Namen erhärten. Reine Juden oder Mischlinge (die Täuflinge sind der Urrasse zuzuzählen!) waren bzw. sind: Henri und Jaques Herz, Henri Rosellen, Josef Ascher, Wilhelm Goldner, Sigismund Thalberg (Paris), Ignaz Moscheles, Felix Mendelssohn, Jakob Blumenthal, Felix Blumenfeld (Petersburg), Karl Tausig, Anton und Nikolaus Rubinstein (beide russische Juden), Alexander Dreyschock (Tscheche), Julius Epstein, Theodor Leschetizky (Wien), Arthur Friedheim (Russe), Moritz Moszkowski (polnischer Jude), Xaver Scharwenka (Deutsch-Pole), Raphael Joseffy (ungarischer Jude), Emil Sauer, Moritz Rosenthal, Alfred Grünfeld (Wien), Alfred Reisenauer, Ferruccio Busoni (Italiener von deutsch-jüdischer Mutter), Frédéric Lamond (Schotte), Leopold Godowsky (Russe), Vianna da Motta (Portugiese), Mark Hambourg (Südrusse), Ossip Gabrilowitsch (Russe), Karl Friedberg, Ignaz Friedman (Pole), Gottfried Galston (ungarisch-polnischer Abstammung), Artur Schnabel, Paul Goldschmidt, Leonid Kreutzer, Joseph Lhévinne (Südrusse), Severin Eisenberger (Pole), Bruno Eisner, Ignaz Tiegermann (Pole), Alexander Borowski (russischer Jude) u. a. m. — Rein deutschen Blutes sind Hans v. Bülow, Karl Klindworth (Hannoveraner), Klara Schumann, Bernhard Stavenhagen, Konrad Ansorge (Deutsch-Mähre), Heinrich Barth, Max Reger, Max Pauer, Josef Pembaur (Innsbruck), Frida Kwast-Hodapp, Waldemar Lütschg, Wilhelm Backhaus (Leipzig), Elly Ney (Rheinländerin), Edwin Fischer (Schweizer) u. a. m.
Liszt war reiner Ungar, desgleichen Ernst v. Dohnányi und Franz v. Vecsey. Joseph Joachim war wie gesagt Jude. Chopin war reiner Pole. Ignaz Paderewski ist ebenfalls Pole; Josef Hofmann Deutsch-Russe. Teresa Careño war dem Blute nach reine Spanierin. Dasselbe trifft auf Claudio Arraú zu. Ein gleich hoher Einschuß und Zusatz jüdischen Blutes läßt sich unter den Sängern und Sängerinnen, Geigern, Cellisten und Dirigenten feststellen.
Wirft man jedoch einen Blick auf die Geschichte der *schöpferischen* Musik, so ist das Verhältnis gerade umgekehrt. Jedenfalls sind die Juden hier in der Minderheit, wenn sie auch zu allen Zeiten die leichteren Kunstgattungen wie die Operette und den Markt der sog. Gebrauchsmusik beherrscht haben. Genialisch-schöpferische Begabungen vom Range eines Halévy, Mendelssohn, Meyerbeer usw. werden jedenfalls solange Ausnahmeerscheinungen bleiben, als die ethisch-künstlerischen Kräfte, der Auftrieb zu ideellen Höhen, zu mystischer Verklärung, das Ringen und Leiden um das Erfassen der Weltseele und des ewigen Gottesrätsels, die Vertiefung der Technik nach Seite der

großen Form, des inneren Aufbaues und kontrapunktischen Durchführung hin der jüdischen Rasse nicht zu einer inneren Notwendigkeit geworden ist. Das beweist der »Fall Mahler«, der sicherlich der erste faustische Jude war, der von diesem inneren Rassezwiespalt loszukommen und das Mißverhältnis zwischen logischer Spekulation und intuitiver Kraft auszugleichen versucht hat. Jedenfalls hat er fanatisch mit sich, Gott und der Welt gerungen und die Lösung der großen musikalischen Synthese mit einer mentalen Energie ohnegleichen erzwungen. Mahler besaß kosmisches Gefühl und eine magische Phantasie (»Lied von der Erde«) trotz Kitsch und Banalitäten. Auch die jüngsten, meist jüdischen Expressionisten (Schönberg u. a.) üben einen starken Reiz aus durch die Rücksichtslosigkeit, mit der sie die Tonwelt in ihre feinsten Farben- und Stimmungstöne aufzulösen, sie gleichsam durch ein magisches Spektrum in Vierteltöne zu zerlegen trachten. Aber ihr Tun und Mühn bleibt vorläufig noch ein Wegabtasten und Anfangsuchen. Das Spekulative überwiegt. Es fehlt die große »Seelendynamik«, das große Ausmaß nach Höhe, Tiefe und Breite hin. Das Errechnete, Ausgeklügelte, harmonisch vielfarbig Gebrochene genügt nicht; denn die Wurzeln alles Schöpferischen liegen jenseits von Raum, Grenze, Farbe und Zahl. Ohne Symbolik des Weltgefühls, ohne mystisches Erleben und visionäres Traumdeuten werden sie das Herz der Menschheit nicht schneller schlagen lassen.

DER STIL DER IMPRESSIONISTISCHEN MUSIK

VON

SIEGMUND PISLING-BERLIN

Was hat Claude Debussy mit den Pariser Malern zu schaffen, die sich in den sechziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts um Manet zu scharen begannen? In welchem Sinne läßt sich von impressionistischer Musik sprechen?

Die Kompositionstechnik Debussys weist überraschende Ähnlichkeiten mit der impressionistischen Malweise auf. Der impressionistische Maler setzt bunte Farbenfleckchen nebeneinander, deren Amalgamierung der Netzhaut des Beschauers überlassen bleibt. Der impressionistische Musiker setzt beim Aufnehmenden eine verwandte Tätigkeit voraus, indem er die Klänge so anordnet, daß sich ihre Mischung im Ohre des Hörers vollzieht.

Die impressionistische Klangamalgamierung verfügt über eine Reihe technischer Hilfsmittel. Die Tonpsychologie hat durch Versuche festgestellt, daß ein Ton mit seiner Oktave »verschmilzt«, so daß der Zusammenklang beider

Töne vom ungeschulten Ohre in einer gewissen Anzahl von Fällen für ein und denselben Ton gehalten wird. Töne verschmelzen aber auch mit ihren Quinten und Quarten. Man hat nicht bemerkt, daß von der Tonpsychologie ein überraschendes Licht auf die impressionistische Musik fällt. Die Verwischung der Umrisse, die Erzeugung unbestimmt fluktuierender Eindrücke wird durch die Verwendung verschmelzender Töne gefördert, sei es nun, daß diese Töne gleichzeitig oder nacheinander erklingen. Die Bevorzugung von Oktaven, Quarten und Quinten entspricht der impressionistischen Verwendbarkeit verschmelzender Intervalle. Man weiß, daß sich im frühen Mittelalter eine primitive Mehrstimmigkeit ausbildete. Zu einer gegebenen Stimme erfand man eine zweite hinzu. Die Stimmen bewegten sich hauptsächlich in parallelen Quinten und Quarten (Parallel-Organum). Der Impressionismus griff also auf »organale« Wirkungen zurück, mit denen er sich in der Pariser Schola Cantorum vertraut gemacht haben mochte. Die Kompositionen Debussys und seiner Schule wimmeln von parallelen Fortschreitungen, deren altertümelnder Charakter durch das mittelalterliche Vorbild bedingt ist, während ihre impressionistische Tauglichkeit mit dem Verschmelzungsphänomen zusammenhängt.

Beispiele bieten sich in Hülle und Fülle dar. Man beachte die Oktavigkeiten, Quintigkeiten und Quartigkeiten in Debussys »Mouvement« (»Images«), wo sich Quarten- und Quintenschritt in der Sechzehntelbewegung geltend machen, während die andere Hand leere Quinten bringt, oder wie zu Beginn von Ravels »Ondine« (»Gaspard de la Nuit«) die Quinte des liegenden Akkords oszilliert, indes die Melodie über Quinten und Quarten läuft. Man studiere das Präludium » La Cathédrale engloutie« von Debussy. Das berühmte Stück wimmelt von verschmelzenden Simultan- und Sukzessivintervallen, aus denen sich mit Hilfe liegender Stimmen der beabsichtigte Klangnebel ergibt (»Dans une brume doucement sonore«).

Die Tupfentechnik impressionistischer Musik findet ihre Entsprechung in der pointillistischen Malweise. Damit ein Tontupfen zustande komme, müssen mindestens zwei Töne ganz nahe zusammenrücken. Der einfachste Tontupfen entsteht durch gleichzeitiges Angeben zweier eng benachbarter Töne (Sekunden). In den »Minstrels« von Debussy versucht ein Spielmann sein in Quinten gestimmtes Zupfinstrument. Während nun Komponisten älterer Schule einfach die Saiten d, a und e^1 angegeben hätten, formt Debussy aus den genannten Tönen Tontupfen, indem er jeden der Töne mit seinem Sekundton verkoppelt (d e, a h, e d). Sekundreibungen werden auch aus den höheren Tönen der Naturtonleiter gewonnen. Exotische Leitern, Kirchentonarten, Ganztonleitern, fünfstufige (halbtonlose) Skalen stellen sich in den Dienst impressionistischen Empfindens, vermitteln altertümelnde und geographisch entlegene Stimmungen. Der Stil der Bewegung, als welchen man den Impressionismus zu bezeichnen pflegt, ist auch der Stil der be-

wegungsschwangeren Ruhe. So schöpft die Psychologie der liegenden Stimmen aus den Werken französischer Impressionisten reiche Anregung. In den obstinaten Rhythmen der Impressionisten wirkt besonders das Vorbild des genialen russischen Dilettanten Mussorgsky nach. In »Boris Godunow« von Mussorgsky gelangt gelegentlich eine Gruppe von fünf chromatischen Tönen zweiunddreißigmal nacheinander zur Wiederholung. Die rhythmischen Monotonien der Russen, die ihrerseits von Beethovens Pastoralsinfonie beeinflußt sein mögen, gingen in den Sprachschatz des französischen Impressionismus über, bis an der Wende der impressionistischen Bewegung Monsieur Chauvin erklärt, Debussy habe zwar französisch musiziert, aber mit russischem Pedal.

Für logische Akkordverkettung bietet sich im Rahmen einer Kunst, die mit dem Reiz des Zufälligen spielt, indem sie vom Gedanklichen abgelöste, rein gehörsmäßige Klänge aneinanderreiht, wenig Raum. Von Konsonanz und Dissonanz, im Sinne älterer Lehre, läßt sich beim Impressionismus kaum reden. Der Schwebecharakter impressionistischer Musik würde durch die üblichen harmonischen Spannungs- und Lösungsabläufe vernichtet werden. Manche Opernschreiber suchen zwischen impressionistischem (kadenzlosem) Klangwesen und diatonischer (kadenzierender) Melodie zu vermitteln, indem sie impressionistische Akkordreihungen mit den üblichen Schlußfällen versehen, damit das harmonische Gewebe zur Grundierung schmelzender Weisen tauge. Impressionistische Harmonik und Melos — eben jenes Melos, für das Deutsche so wenig Verständnis haben — gehören untrennbar zusammen. Versuche, uns den französischen Impressionismus durch Bastardierung mit Puccini nahe zu bringen, können sich marktmäßig lohnen; künstlerisch stellen sie ein verhängnisvolles Mißverständnis stilistischer Eigenart dar.

Das Unbestimmte, Verschwommene, Verblasene, logischem Zusammenhang Entrückte bildet den natürlichsten Ausdrucksbereich impressionistischer Tonkunst. Ein Präludium von Debussy heißt »Schleier«. Der Titel paßt auf die ganze Richtung. Andere Präludien heißen »Töne und Düfte in der Abendluft«, »Schritte im Schnee«, »Was der Westwind sah«, »Nebel«, »Der Audienzsaal des Mondes«, lauter Sujets, die sich mit dem impressionistischen Stilwillen begegnen, weil sie sich der landläufigen »Schilderung« entziehen. Es liegt ja gar nicht in der Absicht des Impressionisten, sein Thema zu »treffen«.*) Selbstverständlich durfte sich der Komponist in einem Stück, in dem der Westwind weht, von der empirischen Anschauung nicht so weit frei machen, daß er ihn überhaupt nicht wehen ließ, wohl aber verzichtete er auf die Schilderung dessen, was der Westwind *gesehen* hatte. Daß es sich um rein auditive Stimmungsmusiken ohne programmatischen Ehrgeiz handelt, geht daraus hervor, daß die Titel nicht an der Spitze, sondern am Ende der einzelnen Stücke stehen. Die verhältnismäßige Bedeutungslosigkeit der Titel wird durch

*) O. Walzel, „Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod", 1919, S. 154.

vorgesetzte Punkte betont: ... Voiles ... Les collines d'Anacapri ... Le Vent dans la plaine. Debussy wäre kein echter Impressionist, wenn er nicht die Assoziationen an reale Gegebenheiten in den Hintergrund treten ließe. In den »Hügeln von Anacapri« verflüchtigt sich das Landschaftsbild zu rein eindruckshafter Stimmung. In »Kanopos« eine delikate Mischung exotischer und impressionistischer Stilelemente, jedoch so, daß die zart ägyptische Lokalfarbe, wofern sich von einer solchen sprechen läßt, im impressionistischen Grundwillen aufgeht. Das Stück will keineswegs Kanopos »bedeuten«. Wie beim impressionistischen Maler die *Farbe*, so ist beim impressionistischen Musiker vom Gedanklichen abgelöster *Klang* primäres Erlebnis.
Deutsche werden Debussy so lange mißverstehen, als sie ihn nicht unter dem Gesichtswinkel der Reaktion gegen Wagner betrachten. Faßt man diese Reaktion, die um die Jahrhundertwende erfolgte, näher ins Auge, so springen lehrreiche Ähnlichkeiten mit der Florentiner Reform von 1600 heraus. Man weiß, daß sich jene Reform gegen die Herrschaft des Kontrapunkts mit seinem verwickelten Stimmengewebe wendete. Der Kontrapunkt — ob mit Recht oder Unrecht, sei hier nicht untersucht — galt als unnatürlich, und so bildete sich in der Frühzeit des dramatischen Einzelgesanges ein schlicht harmonisiertes Rezitativ, eine Art Psalmodie heraus, deren Wurzeln im gottesdienstlichen Rezitativ lagen. Die Tragweite des Debussysmus läßt sich mit einer Bewegung, aus der, nach allmählichem Umsichgreifen, die moderne Musik erwuchs, selbstverständlich nicht vergleichen, wohl aber lassen sich — mit dem in künstlerischen Dingen doppelt unentbehrlichen Korn Salz — Assoziationen wecken, die das impressionistische Musikerlebnis klären helfen.
Baudelaire spricht irgendwo von einer »ungeheuern Klaviatur der Beziehungen«. Wir öffnen »Pelleas und Melisande«, drücken auf die Taste »Kontrapunkt« und lauschen dem Klang. Welche Welt zwischen der kontrapunktischen Fülle, sagen wir des großen Tristan-Monologs im dritten Akt, und Debussy. Dort eine farbige Polyphonie von Orchesterstimmen, ein reiches Gewebe von »rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden, abnehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig fast sich verschlingenden musikalischen Motiven«,*) ein Gewebe, neben dem das Partiturbild von »Pelleas und Melisande« so asketisch aussieht wie die Florentiner Monodie neben einem kontrapunktischen Chorsatz aus dem sechzehnten Jahrhundert.
Das graphische Bild, das man durch sinngemäße Verbindung der Notenköpfe in »Pelleas und Melisande« erhält, weicht von den Kurven Wagners um so erheblicher ab, als die Singstimmen in der psalmodischen Ebene liegen, aus der sie sich bloß im Affekt emporwellen, eine Erscheinung, die der antimimischen Natur des französischen Meisters entspricht. Das sordinierte Affektleben Maeterlincks bildet sich in den gedämpften Gebärden Debussys der-

*) Richard Wagner, »Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld«.

maßen ab, daß man von einer stilreinen Lösung sprechen könnte, wenn nicht die Musik ihrem großen Antipoden Wagner manchmal zu freimütig huldigte. Ich denke dabei weniger an »Parsifal«-Reminiszenzen als an die wagnergemäße, obwohl sporadische Benutzung der steigenden Sequenz in Form chromatischer Rückungen. Die Anfänge dieses stark abgenutzten Kunstmittels liegen bei dem ersten Meister des »erregten« Stils, Claudio Monteverdi. Monteverdi bediente sich seiner zur Versinnlichung ansteigender seelischer Erregung im »Orfeo«, bis es sich unter dem Einfluß der Chromatik des neunzehnten Jahrhunderts, als »chromatische Sequenz«, eine überaus wichtige Stellung im Wagnerschen Musikdrama und besonders im »Tristan« eroberte, dessen Stil im denkbar schärfsten Gegensatz zu »Pelleas« steht, weshalb denn auch die »Tristan«-Sequenz bei Debussy stilbrüchig wirkt.

Man hat die Frage aufgeworfen, warum sich Debussy niemals die Gunst weiterer deutscher Kunstkreise zu erobern vermochte. Impressionistisches Klangwesen als *Substanz* ist den Deutschen bis auf den heutigen Tag fremd geblieben. Der Deutsche schätzt den Impressionismus als Würze thematisch fundierter Musik, sobald er stärker hervortritt, spricht er gern von undeutscher Art. Eine mit dem deutschen Wesen tief verknüpfte Anschauung belächeln ist leichter, als sie verstehen. Kein Zufall, daß der musikalische Impressionismus stilbildende Kraft zuerst in Paris bewährte, wo Licht und Luft die Ausbildung impressionistischen *Sehens* begünstigten, wo eine flimmernde Atmosphäre die Maler zum Wettkampf reizte. Der deutschen Luft fehlt jenes befruchtende Vibrieren. Max Liebermann eroberte seinem Pinsel in Paris und Holland impressionistische Beweglichkeit. Der Mangel an Verständnis für impressionistische Musik beruht auf der angeborenen Unfähigkeit des deutschen Ohres, sich streng fleckenmäßig oder gar pünktlerisch (pointillistisch) einzustellen. Broder Christiansen*) bezeichnet die »Vermeidung des Kontinuierlichen« als das spezifisch Moderne im Impressionismus. Die überklanglich-poetischen Werte impressionistischer Tonkunst werden deutscherseits so lange verkannt werden, als man die Forderung nach plastischen Zusammenhängen erhebt, eine Forderung, die selten verstandesmäßig hereingetragen wird, vielmehr in der Regel den rein gefühlsmäßigen Niederschlag eingewurzelter klassisch-romantischer Musikanschauungen darstellt.

Besser als theoretische Belehrung wird der ausübende Künstler den Weg zum Verständnis impressionistischer Musik weisen. Der impressionistische Klingsor lebt uns im eigenen Lande. Ein Kerndeutscher, atmete *Walter Gieseking* in seiner Jugend französische Luft. Man muß den französischen Himmel erlebt haben, um verhauchte Stimmungen mit so zartem Empfinden zu erhaschen. Wie leicht läßt sich der impressionistische Eigenstil verderben! So etwa durch Kreuzung mit deutschem »Gefühl«. Oder indem an die Stelle organisch fluktuierender Tonflecken ein Gemenge farbiger Einzelheiten tritt.

*) »Philosophie der Kunst«, 1909, S. 308.

Die ersten beiden Seiten eines Riesenfolianten aus dem musikalischen Archiv der Kathedrale zu Sevilla
Inhalt: Kompositionen von Guerrero, Jalon und Rabassa

Tanz der Chorknaben in der Kathedrale von Sevilla. Nach dem Gemälde von Gonzalo Bilbao

Es gibt Spieler, denen das labile impressionistische Empfinden innerlich so fremd ist, daß sie es durch fahriges Rubato ersetzen. Manche spielen impressionistische Stücke zu deutlich, andere spielen sie zu verschwommen. Bekanntlich rechnet die impressionistische Malerei mit einer ganz bestimmten Entfernung zwischen Bild und Betrachter. Tritt letzterer zu nahe an das Bild heran, so gewahrt er, statt eines sinnvollen Ganzen, ein zusammenhangloses Gewirr von Farbenflecken. Das Gesetz der impressionistischen Distanz gilt auch auf dem Gebiete der Töne, gilt gleicherweise für Spieler und Hörer. Das impressionistische Erlebnis wird durch allzu »nahe« und bewußte Erfassung des Tongeschehens ungünstig beeinflußt. Es gibt Spieler, die den impressionistischen Stil durch Verneinung des Rhythmus zu gewinnen glauben, andere, statt frei um den ausgezählten Takt zu schwingen, huldigen einem starren Rhythmus, der, wenn irgendwo, so hier den Geist tötet. In französischen impressionistischen Stücken hört man nicht selten einen fernen Nachhall Massenetscher Süßlichkeit. Es gibt eine Methode, solche Stücke so vorzutragen, daß der verborgene Massenet oder Godard unweigerlich zum Vorschein kommt. Noch fragwürdiger gestaltet sich die Wirkung, wenn impressionistisches Denken beim Spieler zwangsläufig geworden ist, so daß er nun alles im Sinne der Zersetzung von plastischen Zusammenhängen darstellt, ein Fall, den ich vor vielen Jahren in Paris zu beobachten Gelegenheit hatte. Ein Impromptu von Schubert, eine Novellette von Schumann in den impressionistischen Flimmerbereich gehoben — man vergegenwärtige sich den Wechselbalg. Anders, wenn ein Busoni die Unio mystica zwischen Kontrapunkt und Impressionismus vollzieht. Wenn impressionistische »Verunklärung« im Fugenteil der Hammerklaviersonate höhere Klarheit wird. Busonis Hammerklaviersonate: eine geniale Auswirkung impressionistischer Gefühlsweise auf scheinbar fremdem Boden, ein stärkstes Erlebnis moderner Musiksäle. Ob ein zukunftschwangeres oder mit dem Meister verwehendes, steht dahin.

BEMERKUNGEN ZUM EXPRESSIONISMUS

VON

ERICH STEINHARD-PRAG

Der Laie pflegt unter »Neuer Musik« etwas gedanklich Überkompliziertes sich vorzustellen oder etwas technisch Undefinierbares.

Die guten Werke der Neuen Kunst sind in der Idee einfach und im Aufbau durchsichtig bis zur Primitivität.

Hier der Versuch einer Aufreihung der Gattung im Rahmen der Kammerkunst, aus der die Urformen stammen:

I. Figurale Spielmusik.

A. Ornamentmusik. Sie ist ausdruckslos, bewußt spekulativ, ohne Gefühl, will nur klingende Zeichnungen ist visuell schön, klanglich herb, da die Figuren der Instrumentalweisen übereinander, aus verschiedenen Klanggeschlechtern stammend, tonartlich sich überschneiden. Diese Musik ist erfüllt von einer spielerischen Polyphonie mittelalterlichen Charakters. Starke Verwendung von Holzbläsern verleiht dem Gewebe rustikale Farben.

B. In das Netz eines Streichquartettes zeichnet die Singstimme Figuren. Oder. Ein Geigensolo wird von einer Singstimme umschwebt, umrankt. Kirchen- und Volksmusik belebt dabei naturhaft die Linie.

C. Klangvisionen. Wo kurzatmige, atomhafte Melodieteile Linien, Punkte und Farben bieten, ohne Rücksicht auf Tiefendimension oder architektonisches Gesetz.

II. Poetisierende Spiel- und Singmusik.

A. Groteskenmusik. Als Stilisierung von Tänzen der Naturvölker; die Rhythmen werden übernommen, durch Kontraste überspitzt, das aufbauende Element ist nur der Rhythmus. Weiter. Die Groteske als Puppenspielmusik; Karikaturen melodiös-trivialer Einfälle, die sich episch in abgeschlossenen Formen als Gedankenvariationen einem Ziele zu bewegen. Schließlich die Situationsgroteske, die lokale oder seelische Zustände oder unheimliche Ereignisse mit impressionistischen Mitteln glossiert, oder in der Art mittelalterlicher Jahrmarktskopien (Straßenlärm) polyrhythmisch und grell als Gesamterlebnis zusammendrängt.

B. Miniaturdramen als Klavierlieder. Dramatisch schärfste Ausdruckskunst verbindet sich mit aphoristischer Kürze. Gesänge, die in vier Verszeilen, aus der Ruhe des Rezitativs tragödienhaft emporschnellen zu seelischen Erregungszuständen bis zum Todesschrei. Auch hier kann der Beginn spirituell anklingen.

C. Stilkunst. Eine Singstimme, umrahmt von Holzbläsern und vier Streichern. Die Melodik ist gregorianisch und reicht in der Ekstase bis zur musiklosen Sprache. Die Singstimme tritt meist ohne Begleitinstrumente in den Raum, während die Instrumentalsolisten die Empfindung malen, befreit vom Vokalen und losgelöst von den Nachbarinstrumenten; faltenreiche, scharfschnittige Vor-, Zwischen- und Nachspiele verbinden in linearen Führungen die Gefühle zarter, trauervoller oder visionärer Stimmungen.

Man sieht, eine reiche Skala: Vom Empfindungslosen, Optischen bis zum Esoterisch-Transzendentalen. Dies sind einige wesentliche Fälle, abstrahiert aus der Kammermusik der Jetztzeit.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

MELOS. Heft 3 (Juni 1922, Berlin). — »Die Entwicklung der Musik in Frankreich seit dem Kriege« von *Paul Collaer* (Brüssel). Nachdem die französische Musik vor und noch in dem Krieg durch die Debussy-Schule des Impressionismus durchgegangen, machte sich auch hier die »Vereinfachung der Form, Suchen nach der präzisen melodischen Linie, Aufgeben der früheren harmonischen Sprache zugunsten des Kontrapunktes« fühlbar. Der Verfasser geht diesen einzelnen Punkten auf den Grund, er führt Beispiele an, und wir erhalten einen tiefen Einblick in das musikalische Schaffen Frankreichs. Interessant ist es noch zu beobachten, wie der Hang nach dem Kammerorchester und — dem Ballet in Frankreich überall durchblickt. Es ist wohl ein Zeichen der Zeit, daß Männer wie Dukas, Roussel, Satie, Milhaud, Stravinsky, Debussy sämtlich pantomimische Tanzdramen in einer ganz neuen Ästhetik schufen.

»Heinz Tiessen: Naturtrilogie op. 18.« Von *Karl Roeseler*. Analyse und Kritik.

»Sphärenmusik«. Von *Joseph Matthias Hauer*. Ein sehr merkwürdiger Artikel, der die Atonalität auf sozusagen astronomischer Grundlage erklären will.

»Musik und Drama«. Von *Robert Prechtl*. Der Verfasser gibt eine lange Analyse des Textbuches der »Vögel«. Der »Dichter« Walter Braunfels kommt nicht gerade gut dabei weg. Prechtl verlangt auch vom Operntext, daß er nicht der Mannequin für das musikalische Kleid sei, sondern daß das »Drama« *a priori* da sein muß.

»Neue Instrumente«. Von *Jaap Kool*. Der Autor, der sich um die Wiederbelebung der Glasharmonika so verdient gemacht hat, führt hier auf Grund seiner reichen Instrumentenkenntnisse (besonders ausländischer Instrumente) aus, wie wenig wir deutschen Musiker z. B. von dem echten Gong wüßten. Die Tamtams unserer Orchester sind wesenlos gegen die wundervollen Glockentöne des Gong. Kool zeigt die Entwicklung des Gong in der exotischen Musik, wie es zuerst in der Religionsübung eine so starke Rolle spielte, und dann in die profane Musik überging, wie es dann auf unsere deutsche Musik überkommen ist. Die Fabrikation des Gongs auf Java ist ein interessantes Kapitel der Instrumentenbaukunde. Ein Instrument aus sechzehn großen abgestimmten Gongs, das birmanisch-siamesische Krewain, würde auch unser modernes Orchester bereichern. — Das Anklong ist ein merkwürdiges Schüttelinstrument, das auf Java aus Bambusröhren hergestellt wird. Man hat versucht, das Anklong für unser deutsches Orchester brauchbar zu machen, hat aber bisher nur geringe Erfolge damit erzielen können. Immerhin bilden diese »neuen alten« Instrumente für unsere Zeit einen großen Reiz und eine starke Anregung.

Heft 4/5 (August 1922, Berlin). Diese Publikation ist die Sonderausgabe zu den Salzburger Festspielen, in drei verschiedenen Sprachen (Deutsch, Französisch, Englisch). Der offene Brief *Busonis* an Fritz Windisch ist aus dem zweiten Heft des dritten Jahrgangs des »Melos« bekannt. Er eröffnet das Heft. Es folgen einige treffende Aphorismen von *Heinz Tiessen*, »Aus meinem Notizbuch« betitelt.

»Melos und Rhythmus« von *Josef Matthias Hauer* gibt eine Einführung in das Schaffen auf atonaler Basis. Und zwar will Hauer beweisen, daß das *ursprüngliche* Melos der Musik, das Melos der naivsten Völker, durchaus atonal zu nennen ist. Die atonale Melodie könne niemals *komponiert*, sondern nur von innen heraus *gehört* werden. Lassen wir den Verfasser selbst sprechen: »Wen es interessiert, über den Zusammenhang des Melos mit den Begriffen, Zahlen usw. genauen Aufschluß zu bekommen, der möge mich gelegentlich aufsuchen. Das alles läßt sich nur durch den lebendigen Vortrag vermitteln.«

Fritz Windisch spinnt diese atonalen Gedanken in seinem Artikel »Harmonie« weiter. Der Grundgedanke ist der, daß die »Verkünder des Melos« nicht etwa unharmonisch empfinden, sondern einfach »gleichzeitig vertikal und linear, indem sie mehrstimmig melodisch schaffen.« Fern von Klangeffekthascherei bekennen diese neuen »Melosverkünder« die Rückkehr zur Linie, die Aufspürung des melodischen Kontrapunktes. Die alte Akkordlehre sei eine Sackgasse, in die wir hineingetrieben seien, denn Akkord sei himmelweit von Harmonie verschieden. Beide Begriffe hätten nichts miteinander zu tun. »Ein Zusammenklang ist harmonisch oder unharmonisch, je nach dem linearen Zusammenhang.« Der ganze Artikel in zwei Worten ist das Suchen nach dem »melodischen Kontrapunkt«, der Hilfeschrei nach *Bach*!

Eine feine, überaus geistreiche Definition der »Melodie« gibt uns *Darius Milhaud*, aus dem Rat der Sechs, ohne nur im geringsten dazu einer geistreichelnden »Gehirnathletik« zu bedürfen. Er führt die Worte, die ihm sein Lehrer André Gedalge sagte, als er bei ihm studierte, an, und diese erschöpfen alles: »Aber schreibe mir doch acht Takte, die man ohne Begleitung spielen kann.«

Ferruccio Busoni schreibt eine kurze Erklärung über sein »Dritteltonsystem«. D. h. der Meister gibt eigentlich nur ein kurzes Resumé über den Erfolg, den er mit einem Versuch in Amerika gehabt hat, und schließt mit der zuversichtlichen Hoffnung, daß seine Ideen auf diesem Gebiet sich doch durchringen werden.

»Die harmonische Grundlage des Vierteltonsystems«. Von *Alois Haba*. Der junge Tscheche gibt eine klare, mit vielen Notenbeispielen versehene Erklärung des von ihm in die Praxis umgesetzten Vierteltonsystems.

Cyril Scott bringt dann noch einen Artikel »Über unsere Stellung zu den Klassikern«.

Der musikphysiologische Teil dieses Heftes enthält einen langen Artikel von Professor *Michel*: »Die Hörsamkeit des Theaters«.

Die Notenbeilage enthält: Stücke von *Jarnach*, *Windisch*, *Hindemith* und *Hauer*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH. Heft 13—14 (Juli 1922, Wien). — Die Julihefte des »Anbruch« stehen im Zeichen Salzburgs. *Rudolf Réti* spricht die Worte zum Beginn. »Die Salzburger Idee« ist der Aufsatz betitelt und will zeigen, nicht was die Salzburger Feier heute ist, sondern wohin der Weg führt und was das Ziel des Strebens. — Anders *Paul Stefan* in seinem Aufsatz »Die Salzburger Tage«. Es sind Begrüßungsworte aus vollem Herzen an alle, die heute nach Salzburg pilgerten, um dem Geist der neuen Musik nahe zu sein. »Mögen die Salzburger Tage Künstler den Künstlern nähern, Menschen den Menschen! Wir ersehnen eine neue Gemeinschaft, haben sie, alle insgesamt, bitter not!« *Paul Bechert* spinnt diese Gedanken des Sichnäherkommens noch weiter in dem Artikel »Englische Musik und wir«. Er prägt das Wort »Musik die vierte, wahre Internationale«. — *Egon Lustgarten* gibt in »Neue Wiener Musik in Salzburg« einen umfassenden Überblick über alle Komponisten, die während des Kammermusikfestes zu Worte kommen. *Richard Strauß* wird in »Die Salzburger Festspiele und Richard Strauß« als Protektor innig verbunden mit der Stadt seines großen Meisters, seines Traumbildes Mozart, gewürdigt. Ein Aufsatz *Max Pirkers* behandelt »Hoffmannsthal und das Welttheater«; ein anderer von *Heinrich Eduard Jakob* »Reinhardt, der Österreicher«, schließt das Salzburger Dreigestirn: Strauß — Hoffmannsthal — Reinhardt. »Ein klein wenig Mozart« von *R. St. Hoffmann*, vielleicht der bedeutsamste Artikel des Heftes. Es ist ein Gemahnen, wie »ewig, gleich groß, gleich hinreißend, gleich unerreichbar im Kammer- und sinfonischen Stil, wie als Dramatiker« Mozart war. Unsere Zeit verlangt nach Mozart! Ein kurzer Aufsatz von *Herbert Joh. Holz* »Das Bild der Stadt« beschließt den Aufsatzteil dieses Salzburgheftes.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Heft 15/16 (August 1922, Leipzig). — *Gerhard Strecke* gibt in dem Aufsatz »Peter Cornelius in seinen *A capella*-Chören« einen Überblick über das Schaffen Cornelius' in dieser Richtung. Er versteht es, den Leser auf die Schönheiten dieser Chöre hinzuweisen und ihn dafür zu interessieren.

»Die ‚Neue Musik' und ihr Apologet«. Von *Martin Friedland*. Verfasser knüpft an Bekkers Heftchen »Neue Musik« an und indem er teilweise aus dem Bekkerschen Buch zitiert, will er es selbst widerlegen. Dem Verfasser scheint die moderne, auf Bachscher Kontrapunktik fußende Führung der Stimmen unabhängig voneinander, nur das Lineare im Auge habend unter Hintansetzung des Harmonischen in kühle Gehirnarbeit auszuarten. Das Gefühlsmäßige, die Grundforderung alles musikalischen Erlebens, kommt dabei schlecht weg. »Eine lineare Musik wäre nur dann diskutabel, wenn sie echte ‚melodische' Stimmen (keine floskelhaften Gebilde, die sich nicht im geringsten von einer Orchestermittelstimme alter Schule unterscheiden würden), wie sie eben Bach schrieb, zusammenzuführen vermöchte.« Verfasser leugnet das unter dem schöpferischen Zwang Komponieren der »Modernen«, er glaubt nicht an dieses »Muß«.

»Die Ausführung der Pralltriller in Schumanns ‚Waldesgespräch' und ‚Mondnacht'« von *Philipp Gretscher* — ein Beitrag zur musikalischen Ornamentik.

Georg Göhler bekämpft in »Der Belgier Beethoven« die Ansicht Leopold Schmidts, daß Beethoven belgischer Abstammung sei.

»Die Musikstadt Markneukirchen« von *Kurt Kreiser* macht den Leser damit bekannt, daß in dieser kleinen Stadt ein wundervolles Museum mit den merkwürdigsten Musikschätzen steht, das eine Fülle von Dingen birgt, die in mancher Großstadt Aufsehen erregen würden.

Alexis Holländer »Musikästhetisches und -pädagogisches« bringt eine Anzahl geist- und wissensreicher Aphorismen.

Die Musikbeilage des Heftes besteht aus einem Lied »Vöglein Schwermut« von *Alexis Holländer* und zwei kleinen Klavierstücken von *Willy Renner.*

DIE MUSIKWELT. Heft 11 (15. August 1922, Hamburg). — In diesem Heft, das zur ersten Überseewoche in Hamburg herausgekommen ist, finden sich in erster Linie Artikel von nur lokalem Interesse. »Das Konzertleben in Hamburg« von *Heinrich Chevalley*; »Die Hamburger Oper« von *Ferdinand Pfohl.*

Dann ein Artikel »Richard Strauß und wir« von *Hans F. Schaub*, der in wirklich knapper und feiner Form erkennen läßt, wo die Stärken des Meisters ruhen. Der relative Höhepunkt in Strauß' Schaffen »Elektra« war der Befreier unserer Musik aus der Wagnerschule. Und »wo Strauß ist, lebt das Deutschland, das wir, mehr als je zuvor, mit ganzer Seele suchen«.

Leopold Sachse, der neue Intendant des Hamburger Stadttheaters verlangt in seinem Artikel »Vorbemerkungen zu einer Zauberflöten-Aufführung«, man möge das ewige Deuteln und Feilen an der textlichen ursprünglichen Fassung der Zauberflöte beiseite lassen und das Werk mit aller Naivität, aus dem Geiste Mozarts, aufführen, wie es nun einmal sei.

»Exotische Musik«, ein kleiner Artikel von *Robert Müller-Hartmann*, erklärt erst an einigen kurzen Beispielen: Turandot, Carmen, Barbier von Bagdad, Aida, Butterfly usw., wo das Wesen der Exotik zu suchen ist. Zum Schluß warnt er vor dem allzu starken Ausnützen dieser exotischen Klangreize, wie es unsere Zeit so gerne tut.

»Die Kennzeichen einer guten Violine« von *Otto Schäfer* ist ein Ausflug in die Instrumentenkunde.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG. Heft 31/32 (11. August 1922, Berlin). — Inhalt: »Händelopern-Festspiele Göttingen« von *Johannes Kobelt.* — »Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst« von *August Richard.* — »92. Niederrheinisches Musikfest« von *Paul Hiller.* — »Musikfest der Stadt Duisburg« von *Friedrich Brinkmann.* — »Wiesbadener Festwochen« von *Edm. Uhl.* — »Die III. Musikfachausstellung in Berlin« von *Paul Schwers.* — »Carl Adolf Lorenz« von *Erich Müller.*

Heft 33/34 (25. August 1922, Berlin). — Inhalt: »Die Berliner Oper in der verflossenen Spielzeit« von *Wilhelm Altmann.* — »Von den Salzburger Festspielen« von *Arthur Neisser.* — »Siegmund von Hausegger zum 50. Geburtstag« von *Paul Schwers.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT. Heft 31 (8. August 1922, Berlin). — *Ferdinand Keyfel*, »München. Alte Opernneuheiten — Operettenmoloch«. Verfasser gibt zunächst einen kurzen Bericht über die drei kleinen Opern, die kurz vor Spielzeitschluß am Münchner Nationaltheater herauskamen: *Händel*, »Acis und Galathea«; *Pergolesi*, »Die Magd als Herrin«; *Schenk*, »Der Dorfbarbier«. Diese heiteren Einakter führen den Verfasser naturgemäß zu dem Vergleich, was *heute* an heiteren Opern resp. Operetten verbrochen wird. Er geht zuerst die einzelnen Münchner Operettentheater durch und findet bis auf das Lustspielhaus schlimmsten Schund. Im Lustspielhaus pflegt man die alte klassische Operette, in der wirklich noch Witz und gediegenes Können steckt. Sonst überall Verwesungsgeruch und völlige Verbildung des Volksgeschmacks.

Heft 32 (9. August). — *Max Chop* gibt Bericht über die 3. Musikfachausstellung.

Heft 33 (16. August). — *Karl Westermeyer* gibt eine Ergänzung zu einem gleichlautenden Artikel in Nr. 26 der »Signale« »Tonkünstler als Verleger«. Verfasser führt eine große Reihe von Musikverlegern auf, die gleichzeitig Musiker und Verleger gewesen sind.

Heft 34 (23. August). — »Polyphonie und Kontrapunkt« von *Bruno Stürmer*. Der Verfasser geht von dem Gedanken aus, daß *ab ovo eine* Linie im Sinne des Gregorianischen Chorals da war. Allmählich dann im Wandel der Zeiten wird der Akkord geboren. Die Romantik der Ritterzeit, in die die Homophonie ihren Einzug hält, gebiert das Akkordinstrument. Der Weg bis zu Bach, in dem die Polyphonie ihren Gipfel erklimmt, ist lang. Und auch hier schon ist Sehnsucht nach Befreiung vom Zwang. Was nach ihm folgt, ist ein Umschwung ohnegleichen. Die Polyphonie wird zur Durchführung herabgemindert wie in der Sonatenform, so in der klassischen Symphonie. Erst der späte Beethoven wird restlos polyphon.

Die Romantik geht achtlos daran vorüber. Das ganze neunzehnte Jahrhundert schwelgt nur in Klang und Farbe. Brahms und sein Nächstverwandter, Reger, streben nach einer neuen Polyphonie der Zeit. Erst die Revolution bringt das Neue. »Die ungeheure Macht des Melos bricht mit Allgewalt herein und mit letzter Konsequenz werden alle Fesseln der Klanggebundenheit gesprengt.« Und doch ist die Sehnsucht unserer Zeit »die Zusammenballung alles Erlebens in *eine* einmalige und unbedingte Linie«.

DER KUNSTWART, Heft 10 (Juli 1922, München). — Bringt einen Artikel über »Othomar Schoeck« von *Hans Corrodi*. Mit Biographischem verknüpft, gibt der Verfasser ein liebenswürdiges Bild dieses Lyrik ausströmenden, sonnenüberstrahlten Schweizers: »Seine Musik ist Freude, Frohmut und Beglückung, reine Sprache der Seele.«

HELLWEG Nr. 32 (9. August 1922, Essen). — Richard Strauß. Von *Hermann W. v. Waltershausen*. Der Verfasser gibt eine treffende Charakteristik des Meisters. Strauß, der in jüngster Zeit von den ganz Neuen als der große Reaktionär verschrien wird, ist es nicht. Nur ein Genie wie das Strauß' konnte eine solche Fülle wechselnder Probleme ausbreiten. Seine Form gehört der formalen klassischen Periode an. Revolutionär ist er, wenn seine Triebkraft Staffeln der Entwicklung überspringt. Strauß und die Tonalität sind eng verbunden (die, die ihm die Tonalität zum Vorwurf machen, sollten doch einmal darauf hin in die Elektra schauen! D. Red.). Solange man gegen Strauß Schlagworte prägte, sei es die Probe aufs Exempel, der letzte Beweis seiner Genialität.

DIE GRENZBOTEN, Heft 29 (5. August 1922, Berlin). — »Vom Kulturkampf in den Künsten« ist der Titel eines längeren Aufsatzes von *Alfred Schattmann*. Es ist in der Hauptsache eine Antwort auf Paul Bekkers Buch »Kritische Zeitbilder«. Ohne etwa Bekker in irgendeiner schroffen Weise anzugreifen, regt der Verfasser doch einiges Nachdenken an und fragt, ob alles, was Bekker seiner Ansicht nach als richtig hinstellt, sich wirklich so verhält. Immerhin bleibt auch Schattmanns Darstellung rein subjektiv, so fein und klug auch der Artikel Bekker zu widerlegen scheint.

AUSLAND

LA REVUE MUSICALE. (Juli 1922, Paris). — »Les Symphonies de Mahler.« Von *Ed. Combe.* Der Verfasser bedauert, daß Mahler, dessen Ruhm von Jahr zu Jahr größer würde, in Frankreich so gut wie unbekannt ist, obgleich er eine der großen Etappen in der Entwicklungsgeschichte der Musik bedeutet. Daß Mahler in Frankreich nicht aufgeführt wird, könne unmöglich an der Schwierigkeit liegen. Denn, sagt er, was ein deutsches Orchester kann, das kann ein Pariser Orchester mit viel größerem Recht und noch viel besser. Ein ernsterer Grund für die Nichtaufführung ist seiner Meinung nach die Schwierigkeit, die Texte zu übersetzen. Aber auch diese Ausrede läßt er nicht gelten, da er die für einen Franzosen in heutiger Zeit immerhin bemerkenswerte Konzession macht: man könnte die Texte ruhig in deutscher Sprache singen lassen. Er gibt sodann die Anweisung, in welcher Reihenfolge und welcher Zusammenstellung man die zehn Symphonien — das Lied von der Erde spricht er ebenfalls als Symphonie an und stellt es zwischen die achte und neunte — dem französischen Publikum darbieten müßte. In der Analyse der Symphonien folgt er Paul Bekkers Mahlerbuch, das er für das weitaus beste Werk über Mahler erklärt. Für ihn sind die Symphonien, die er als das einzige Werk Mahlers ansieht, da er dessen Liedkompositionen nur für Skizzen oder Vorstudien zu seinen großen Partituren erklärt, absolute Musik, frei von jeder Erotik. Diese Musik vereinigt in sich zwei Elemente, die man bisher für unvereinbar gehalten: sie ist philosophisch, indem sie eine abstrakte Idee entwickelt, und sie ist volkstümlich, indem sie diese Idee den großen Massen verständlich macht, selbst wenn sie in künstlerischer Beziehung ganz ungebildet sind. Mit Mahlers Symphonien sind wir hundert Meilen entfernt von einer Kunst »*da camera*«, die nur für eine Elite und geistige Aristokratie bestimmt ist, wir stehen einer Kunst gegenüber für die Masse, für die Riesensäle, eine Kunst, die das Volk verstehen und nachempfinden kann. Sein ganzes Werk atmet eine unendliche Liebe zum Leben in allen seinen Formen, und die Furcht vor dem Tode, vor dem Nichts, das ihm folgt. Er weist diese Lebensbejahung im einzelnen sehr fein nach und zeigt auf, wie in den beiden letzten Symphonien, sowie im Lied von der Erde, die Todesfurcht und Todesahnung mit-

schwingt. Die Frage, ob Mahler ein ganz Großer gewesen ist, wagt er trotz seiner uneingeschränkten Anerkennung nicht unbedingt zu bejahen. Er gibt zu, daß Anklänge, auch Banalitäten ihm mit unterlaufen, aber unleugbar ist in dieser Musik eine charakteristische Eigenart und eine machtvolle Persönlichkeit ausgeprägt. Sie geht zu Herzen, weil sie ihm selbst von Herzen kommt. Den Modernen will er ihn nicht unbedingt zuweisen und nennt ihn geradezu einen Antipoden von Stravinsky, beinahe klassisch und konservativ. Aber ganz groß ist er als »Architekt«. Er hat die klingenden Tempel erbaut, die seiner Zeit entsprechen. Seine Kunst hat nichts gemein mit der aristokratischen des achtzehnten, mit der bürgerlichen des neunzehnten Jahrhunderts, sie ist eine soziale Kunst. Und wenn Mahler vielleicht nicht ein großer Musiker im Sinne der Vergangenheit ist, sicher ist er ein ungeheuer genialer Schöpfer, dessen Werk wie ein Riesentorbogen am Eingang zu einer neuen Zeit steht.

LA NOUVELLE REVUE (August 1922, Paris). — Richard Wagner. Von *Louis de Fourcaud.* Der Verfasser beginnt in diesem Heft einen Artikel über den deutschen Meister mit einer liebevollen Analyse des »Ringes«.

LE MENESTREL Nr. 31 (4. August 1922, Paris). —»Calendal.« Von *Henri Maréchal.* Der Verfasser, der unter anderem seinerzeit die Couplets zu Erckmann-Chatrians »Freund Fritz« komponiert hat, frischt die Erinnerung an seinen Plan, das Libretto »Calendal« von Paul Ferrier nach dem gleichnamigen Epos von Mistral zu komponieren, auf und veröffentlicht einige darauf bezügliche amüsante Briefe aus dem Juli 1877. Der Plan scheiterte an der Unauffindbarkeit des Librettomanuskriptes, das in den Archiven der Komischen Oper untergegangen ist, wo es kein Geringerer als Bizet eingereicht hatte. Dieser sollte es, noch vor »Carmen«, komponieren und setzte sich mit dem damaligen Direktor der Komischen Oper Du Locle in Verbindung. Man nimmt an, daß Vorarbeiten zu dieser Komposition Bizets vorhanden waren. Aber die musikalischen Skizzen, die sich nach seinem Tode fanden, konnten von niemand entziffert werden, da er sich ein Abkürzungssystem geschaffen hatte, zu dem er nur allein den Schlüssel besaß.

Nr. 32, 33, 34 (11., 18. und 25. August 1922). — Die Hefte beginnen die Veröffentlichung eines Aufsatzes von *William C. Ward* in der Übersetzung von Maurice Léna über den »Ring des Nibelungen«, eine Studie über die innere Bedeutung des Wagnerschen Musikdramas. Diesen vor 30 Jahren in England erschienenen Artikel leitet Jacques Heugel mit einigen sympathischen Worten ein: »Ohne der zeitgenössischen französischen Produktion zu schaden, gewinnen die Wagnerschen Dramen auf unseren Bühnen die Stelle zurück, die ihnen als klassisch gewordenen Meisterwerken gebührt.« Als Einführung in dies den Franzosen wieder zugänglich gemachte Werk Richard Wagners erscheint ihm der Artikel von Ward besonders geeignet, da er die wichtigsten Geheimnisse dieses Riesenwerkes entschleiert. Nicht ein Mittel der alldeutschen Politik, wie Übelwollende behauptet haben, ist Wagners Werk, nichts habe es gemein »mit den scheußlichen Träumen eines Nietzsche und der Alldeutschen«, es umfaßt vielmehr eine der edelsten und erhabensten Weisheiten. Und die machtvolle germano-skandinavische Mythologie ist, »wie wir nicht vergessen wollen, unserer alten keltischen Mythologie nahe verwandt«.

LA REVUE RHÉNANE Nr. 11 und 12 (Mainz, August-September 1922). — Ein größerer Artikel »Richard Strauß« von *Jean Chantavoine* würdigt den größten lebenden deutschen Komponisten im weitesten Maße, und es wird Strauß eine besondere Freude bereiten, zu lesen: »Richard Strauß est le seul compositeur allemand depuis Wagner, que le grand public français (!) connaisse autrement que de nom.«

Ein zweiter Artikel »Gustav Mahler« von *H. Unger* sagt nichts Neues, was ein jeder über den großen Menschen und großen Könner Mahler nicht schon wüßte.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT Nr. 18 (19. August 1922, Zürich). — *Hans Jelmoli,* Zürich, gibt Bericht über die Händelfestspiele in Göttingen. Die Uraufführung des »Julius Cäsar« war ein Ereignis ersten Ranges. *Oskar Hagen* ist die Seele des ganzen Unternehmens und seine große Pietät dem Meister gegenüber machte es möglich, dieses Händelfest zu einer Feier zu gestalten, von der man nur wünschen kann, daß sie in ganz Deutschland reichen Widerhall fände.

»Zur Geschichte der Beethovenforschung« von *Adolf Sandberger* ist ein Auszug aus einem in Basel gehaltenen Vortrag des Verfassers. Sandberger gibt eine chronologisch geordnete Aufstellung sämtlicher Beethovenbiographen und -forscher mit ihren jeweiligen Erfolgen und Entdeckungen.

Ernst Viebig

K R I T I K

BÜCHER

PAUL BEKKER: *Kritische Zeitbilder.* Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Unter diesem Namen veröffentlicht *Paul Bekker* eine Anzahl von Aufsätzen, die im Zeitraum von zehn Jahren für die Frankfurter Zeitung geschrieben wurden. Mag man im allgemeinen einem derartigen Verfahren, »Bücher« zu produzieren, skeptisch gegenüberstehen, so gewinnt diese Form im vorliegenden Fall besondere Berechtigung durch die Art der behandelten Themen einerseits, sodann durch die Person des Verfassers. Bekker gliedert seine Auslese in drei Abteilungen: *Erscheinungen, Zeitgeschichte, Ästhetik.* Im ersten Abschnitt behandelt er die Namen Wagner, Liszt, Verdi, Strauß, Reger, Debussy, Puccini und Schönberg, gibt also einen Querschnitt durch die Produktion der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart, der, im Hinblick auf das Nebeneinander gegensätzlicher Werte, ernste Beachtung verdient in einem Augenblick, da eine sorgfältige Prüfung vergangener und gegenwärtiger Meinung vergleichsweise eine neue, oft überraschende Klärung und Stellungnahme herbeiführt. Der Abschnitt »Zeitgeschichte« kehrt zurück zu den sozialen und künstlerisch-organisatorischen Problemen der Kriegszeit — aber wie ungelöst sind diese Probleme noch heute, wie beachtenswert gerade in einer Zeit allgemeinster Auflösung die Themen »Der geistige Arbeiter«, »Die Kunst geht nach Brot«, »Theaterkrise«! Den Hauptinhalt der letzten Abteilung bildet die bekannte ästhetische Auseinandersetzung mit der Busonischen Ästhetik, insbesondere die Polemik mit Hans Pfitzner. Hier geht die Wertung stark ins Persönliche über, denn selbst der zu subjektiver Ablehnung Gezwungene wird die stilistisch hervorragende Schreibart und gedanklich streng logische Art Bekkers anerkennen müssen. Ich komme in diesem Zusammenhang auf den *positiven Wert* des Buches: er beruht meines Erachtens in der hervorragenden *einheitlichen* Gedankenwelt Bekkers. Seine Ablehnung schließt stets eine restlose Begründung anderweitiger Bejahung in sich; man vergleiche unter diesem Gesichtspunkt die Kapitel über *Strauß* mit dem glänzenden *Schönberg*-Essay. In der Durchführung seines Themas bleibt nie ein Rest, der zu peinlicher nachträglicher Fragestellung veranlaßt. Gleichwie er vom Sinfoniker verlangt, daß aus dem Gesamtinhalt des Satzes sich das entscheidende versinnlichende Motiv ergebe, so disponiert er seinen Stoff, ehe die Feder das erste Wort niederschreibt; er entgeht der Gefahr des schriftstellernden Durchschnitts, sich, von Wort zu Wort forttastend, im Laufe weniger Tage, ja Stunden und Zeilen peinlichst zu widersprechen. Daß seine Natur gewissen Dingen — ich erinnere an seine Stellung zu *Reger* und dem Komplex kontrapunktisch-harmonisch entwickelter Musik! — negierend gegenübersteht, paßt zu dem Bilde jenes leidenschaftlichen Intellekts, der objektiv genug ist, Wandlungen nicht zu verschleiern, sondern zu unterstreichen. Das Werk reiht sich den früheren Publikationen des Verfassers würdig an.

Guido Bagier

JULIUS WINKLER: *Die Technik des Geigenspiels.* Rikola-Verlag, Wien. PAUL STOEVING: *Die Meisterschaft über den Geigenbogen.* FRITZ RAU: *Das Vibrato auf der Violine und die Grundlage einer natürlichen Entwicklung der Technik für die linke Hand.* Beide im Verlage C. F. Kahnt, Leipzig.

Schon wieder drei Bücher, die sich mit der Technik des Geigenspiels beschäftigen, ein Beweis, daß die theoretischen Erörterungen heutzutage immer mehr in den Vordergrund auch für den Geigenlehrer getreten sind. Für diesen sind in erster Linie diese Bücher bestimmt, während sie von den meisten Geigenschülern jugendlichen Alters kaum gewürdigt werden dürften. Diesen möchte ich aber doch das Winklersche Buch in die Hand geben. Was darin auf rund 120 Seiten kleinen Formats mit Zuhilfenahme einiger Abbildungen und zahlreicher Notenbeispiele gesagt worden ist, erscheint mir als das Vernünftigste und Brauchbarste. Der Verfasser, ein Wiener Geigenpädagoge, ein Schüler Karl Heißlers, der vor allem Musiker war und den Begründer der Wiener Geigenschule Josef Böhm als Lehrer gehabt hat, drückt sich höchst klar und verständlich aus. Ungemein gefreut hat es mich, daß bei ihm die »gute Handhaltung« keine Rolle spielt, daß er schreibt: »Beim Griff weiß man, was die Hand tut, bei der Haltung bloß, wie sie bei diesem Tun aussieht. Technisch ist es aber ganz gleichgültig, wie ein Griff aussieht; es kommt nur darauf an, wie er wirkt.« Die Tätigkeit, die vom Geiger gewöhnlich mehr oder weniger instinktiv ausgeübt wird, sucht Winkler durch bewußte Einsicht zu fördern, ohne sich einzubilden, daß es möglich ist, nur durch die

Lektüre seiner Weisungen einen trefflichen Geiger heranzubilden. Den Amerikaner *Stoeving*, dessen »The mastery of the bow and bowing subtleties« in Übersetzung durch Hans Bernhoff jetzt geboten wird, schätze ich ungemein wegen seines Buchs »Von der Violine«. Sein neues Werk ist als Ergänzung zu seiner »Kunst der Bogenführung« gedacht. Wer imstande ist, sich dadurch durchzuarbeiten, der wird reichen Gewinn haben, zumal da die Ergebnisse der Physiologie auch darin verwertet sind. Aber es wird sicherlich auch Geiger immer geben, die ohne diese theoretischen Studien Meister ihres Instrumentes geworden sind; ich glaube, man muß jetzt sogar vor einer Überschätzung solcher theoretischer Erörterungen etwas warnen. Zum ersten Male versucht *Rau* alles, worauf es beim Studium des Vibrato ankommt, theoretisch festzulegen und durch sachgemäße Übungen seine theoretischen Ausführungen zu unterstützen. Er erbringt den Beweis, daß die Technik durch das Vibrato nicht gehemmt wird, legt die natürliche Bewegung der Bebung fest und zeigt die Mittel, um über das Vibrato zu einem modulationsfähigen Tone zu gelangen. Daß ein solches Werk ernstes Nachdenken verlangt und überhaupt keine leichte Lektüre ist, darüber muß sich jeder klar sein, ehe er an das Studium geht. *Wilhelm Altmann*

Dr. PAUL STEFAN: *Die Feindschaft gegen Wagner.* EDGAR ISTEL: *Revolution und Oper.* Dr. KONRAD HUSCHKE: *Die deutsche Musik und unsere Feinde.* Sämtlich im Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Dr. ERNST DECSEY: *Die Spieldose. Musikeranekdoten.* Verlag: E. P. Tal, Wien.

Die ersten beiden der drei vornehm ausgestatteten Quarthefte aus Bosses Verlag bestätigen in erfreulicher Weise die alte Wahrheit, daß die »Tendenz« einer Schrift auf ihren Wert ohne Einfluß bleibt, sobald volle sachliche Beherrschung des Stoffes vorliegt, ja daß sie dann bis zu einem gewissen Grade gleichgültig ist. *Stefan* schreibt, wie man sich denken kann, *für* Wagner, *Istel* gegen ihn, beide mit gleich gutem urkundlichen Rüstzeug und gleichem Scharfsinn, Stefan mehr als begeisterter Anwalt der großen Vergangenheit, Istel mehr als nüchterner Schrittmacher des Praktischen, der nächsten Zukunft, die ihm mit Recht gefährdet erscheint, wenn man Wagner und Strauß nicht als Einzelfälle, sondern als Vorbilder des normalen Opernschaffens ansieht. Jeder, der eine Opernpartitur unter der Feder oder im Pult hat, sollte die Schrift lesen. Gesinnung und Arbeit sind auch bei dem dritten Quartheft, dem *Huschkes*, schätzbar. Nur verfällt hier der ausgezeichnet geleitete Verlag, wie schon einmal bei Wewelers »Ave Musika«, dem in sonst so gewählter Umgebung auffallenden Fehler, einem das Wort zu erteilen, der über die Musik selbst eben nur das jedem musikgebildeten Laien aus soundsovielter Hand Geläufige zu sagen weiß. Dem Laien wird das flott und anregend geschriebene Heft denn auch vieles bieten. Ein ganz köstliches Geschenk für ihn wie für den Musiker ist endlich *Decseys* »Spieldose«; es übertrifft noch weit Josef Seilings ganz famose dreibändige Musiker-Anekdotensammlung. Daß die Erzählungen sich einzelne Male musikalisch »verhauen«, z. B. die Begleitfigur von Schuberts »Forelle« an die Koriolan-Ouvertüre erinnern soll, »macht *gar* nichts«. Das allermeiste ist wenigstens *innerlich* wahr, bei Anekdoten die Hauptsache.

Max Steinitzer

M. D. CALVOCORESSI: *Mussorgsky. Deutsche umgearbeitete Ausgabe von Carl Seelig.* Verlag: E. P. Tal, Wien.

Man darf die Verdeutschung dieses von Calvocoressi vor etwa zwölf Jahren mit mehr Begeisterung als Verständnis geschriebenen Werkes insofern begrüßen, als es in deutscher Sprache bisher keine größere, zusammenhängende Arbeit über Mussorgsky gab. Denn in Deutschland war das Interesse für diesen genialen Russen noch bis vor kurzem kein allzu großes, die Franzosen (von den Russen ganz zu schweigen) zeigten sich uns darin weit überlegen. Und erst in der letzten Zeit beginnt auch bei uns seine Musik in breitere Kreise einzudringen, und der »Boris Godunoff«, die schönste russische Oper, erobert sich langsam die deutschen Bühnen. Calvocoressi fällt häufig schiefe Urteile. Wenn er z. B. das imposante Klavierwerk »Bilder aus einer Ausstellung« (ein dem »Carnaval« von Schumann verwandtes, nicht unebenbürtiges Opus) im allgemeinen lobt, so tadelt er im speziellen die Musik eines Teiles dieser Suite, betitelt »Das alte Schloß«, während gerade dieses Stück zu den eigenartigsten und ausdrucksvollsten Eingebungen Mussorgskys gehört. Andere Beispiele solch falschen Verständnisses ließen sich nach Belieben noch anführen. Die deutsche Ausgabe macht in mancher Beziehung einen etwas oberflächlichen Eindruck. Der Stil ge-

riet nicht immer fließend, die Orthographie russischer Namen ist häufig verunglückt, und manche Kompositionen (z. B. das Lied »Der Bettler«) werden, wie bei Calvocoressi, als Manuskripte aufgeführt, trotzdem sie seit Erscheinen des französischen Buches längst im Druck erschienen sind. Alles in allem ist diese Biographie also nur ein Notbehelf.

Kurt von Wolfurt

KARL HASSE: *Max Reger. Mit acht eigenen Aufsätzen von Max Reger, sowie zehn Vollbildern und drei Handschriftennachbildungen.* Verlag: C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.

Regers Schaffen begegnet noch immer bei den einen kühler Ablehnung, bei den anderen enthusiastischer Bewunderung; und die Gegner wie die Verehrer der Schöpfungen des Meisters kämpfen anscheinend mit gleich guten Gründen für ihre Überzeugung. Karl Hasse unternimmt klugerweise nicht den aussichtslosen Versuch, den Menschen Reger als einen überragenden Geist zu schildern, er verzichtet kurzentschlossen auf alles rein Biographische und beschäftigt sich nur mit den einzelnen Kompositionen, die er sehr scharfsinnig und feinfühlig analysiert. Seine Ausführungen zeugen von gründlicher Sachkenntnis, und seine ehrliche Begeisterung erwärmt auch den skeptischen Leser. Leider ist seine Betrachtungsweise von rein ästhetischen Gesichtspunkten abhängig. Endgültige Urteile können aber immer nur moralische Wertungen sein. Wer der »Geschichte« das Endurteil überläßt, ist auf dem richtigen Wege, gesteht jedoch schon damit die Unzulänglichkeit des »Fachmanns« ein. Hasse spricht über den Nurmusiker Reger vom Standpunkt des Nurmusikers aus. Er zeigt, wie sich bei Reger alle von Bach bis Debussy ausgehenden Strahlen gleichsam im Brennpunkt einer Linse vereinen. Schon hieraus hätte er folgern können, daß die Wirkungen auf der photographischen Platte meist recht wunderliche Bilder ergeben mußten, so z. B. die atonale Violinsonate »in C-dur« mit den Themen »a—f—f—e« und »es (s)—c—h—a—f—e«. Wer ein solches Werk für die Offenbarung eines schmerzerfüllten, liebedurstigen Herzens hält, der irrt im wesentlichen und vermag einen Blasphemiker in Priesterverkleidung nicht von einem wahren Hohenpriester der Kunst zu unterscheiden. Selten, aber doch manchmal in trüben Stunden, war die Linse nach den Sternen gerichtet. Dann träumte Reger am Klavier (niemand wird ihm so leicht sein überirdisches Pianissimo nachmachen können), und dann träumte er auch mit der Notenfeder in der Hand. Diese vereinzelten Träumereien werden vielleicht alle Zeiten überdauern. Alles übrige, das Hasse so liebevoll analysiert, ist zum Teil schon vergessen, und wird voraussichtlich nie wieder zum Leben erwachen. Wie Christian Günther, Otto Julius und Otto Erich wußte sich Reger nicht zu zähmen und starb deshalb gleich ihnen eines frühzeitigen Todes. Was er außer jenen Träumereien hinterließ, waren hundertfünfzigtausend Variationen in hundertfünfzig Werken über ein eintaktiges wesenloses Thema; im ganzen betrachtet ein zyklopisches, genialabsurdes Werk. Das letzte Drittel des Hasseschen Buches bilden die Aufsätze Regers. Ein »Offener Brief« an den Herausgeber der »Musik« und ein Artikel über »Degeneration und Regeneration in der Musik« sind noch heute lesenswert. Alles übrige steht auf der Höhe des »Vorspruchs«: »Der Herrgott lenkt, der Künstler denkt, der Kritiker henkt«. Man möchte gern der ersten Behauptung glauben und die dritte als billigen Witz gelten lassen, wenn wenigstens die zweite richtig wäre: daß der Künstler »denkt«.

Richard H. Stein

WALTER DAHMS: *Die Offenbarung der Musik. Eine Apotheose Friedrich Nietzsches.* Verlag der Nietzsche-Gesellschaft im Musarion-Verlag A. G., München 1922.

Das Buch ist eine einzige heftige Verneinung des äußerlichen Musiktreibens und Musikbetreibens der heutigen Zeit. Der Verfasser gesteht, unter der entarteten und verkünstelten Musik der Gegenwart tief gelitten und an der Zukunft dieser Kunst schon fast verzweifelt zu haben, als Nietzsche ihn von neuem aufgerichtet hat, und, dankbar gegen den Arzt, der ihn von einer gefährlichen Krankheit geheilt hat, unternimmt er es, in seinem Werk, seine Ansichten über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Musik in engstem Anschluß an dessen bezügliche Darlegungen zu entwickeln. Das Buch ist in der Tat, wie schon sein Titel sagt, eine »Apotheose Nietzsches«. Sein Verfasser scheint restlos alles zu unterschreiben, was Nietzsche über den Gegenstand vorgebracht hat, und so ist sein Buch, im Grunde genommen, eine fortlaufende und in sich zusammenhängende Darstellung von Nietzsches Gedanken über die Musik, wobei Dahms sich so eng mit diesem verbunden zeigt, daß es oft nicht möglich ist, zu sagen, ob man es mit seiner oder mit der

Ansicht des maßlos von ihm gepriesenen und überschätzten Denkers zu tun hat. Auch wer, wie der Schreiber dieser Zeilen, dem Verfasser in der Hauptsache zustimmt, wird doch den Wunsch nicht unterdrücken können, daß Dahms auch an Nietzsche mehr Kritik geübt haben möchte, als dies leider geschehen ist. Es wirkt peinlich, die ungeheuren Einseitigkeiten und Übertreibungen Nietzsches zumal im Falle Wagner von Dahms nur einfach wieder aufgewärmt und als tiefste Erleuchtungen eines noch immer nicht ganz verstandenen Genius verherrlicht zu sehen. Man könnte nachgerade wissen, daß, was Nietzsche gegen Wagner vorgebracht hat, weniger aus einer wirklichen Erkenntnis von dessen Wesen und sachlicher Beurteilung seiner Werke, als aus »Ressentiment«, aus Bosheit und der Sucht hervorgegangen ist, Wagners Ansichten nur einfach in ihr Gegenteil umzukehren, und in seiner maßlosen Heftigkeit alle Grenzen der Berechtigung und Billigkeit überschreitet. Ein Musikphilosoph und Musikhistoriker, der die Geschichte der Musik durch die Brille Nietzsches zu schreiben gedenkt, bringt sich dadurch von vornherein in den Verdacht, daß man von ihm eine objektive und wirklich sachliche Darstellung schwerlich wird erwarten dürfen. Für Dahms ist Nietzsche schlechthin »der« Musikphilosoph, und dessen sehr subjektive, sehr eigenwillige und oft höchst anfechtbare Äußerungen gelten ihm, wie es scheint, als heilige Orakelsprüche. Von Eduard von Hartmann und seiner Auffassung der Musik, der, nebenbei, ebenso ausübender Musiker und Komponist war wie Nietzsche, scheint Dahms, wie übrigens die meisten, die über Kunst schreiben, nichts zu wissen. Und daß Nietzsche in seinem Bild Wagners im Grunde nur sich selbst gemalt hat, davon erfährt man aus Dahms Darstellung nichts. Solche Einwände Nietzsches gegen Wagner, wie z. B. den, daß dieser sich selbst untreu geworden und ins Christliche abgeirrt sei, sollte man doch nicht immer wieder zustimmend wiederholen. Vgl. dagegen mein Werk »Nietzsches Philosophie« (1904), wo ich das Unzutreffende dieses Vorwurfs aufgezeigt habe. Man wolle uns doch auch nicht immer wieder einzureden suchen, Nietzsche habe Wagner aus Besorgnis um das Schicksal der Musik bekämpft, während er doch in Wirklichkeit die Wagnersche Musik bekämpft hat, weil er um seiner selbst willen mit Wagner gebrochen hatte, in der Verwerfung alles dessen, was mit Wagner zusammenhing, innerlich von dem einst so hoch verehrten Meister immer mehr losgelöst, diesen Abfall vor sich selbst und der Welt zu rechtfertigen versuchte. Man soll die Menschen nicht edler machen, als sie wirklich sind. Das Verhältnis Nietzsches zu Wagner ist wahrlich nicht dazu angetan, den Denker deswegen auch gar noch in den Himmel zu heben. Bei seinem engen Anschluß an Nietzsche befindet sich Dahms auch völlig im Bann von dessen Ausdrucksweise, die keineswegs geeignet ist, die Sachlichkeit seiner Darstellung zu heben, und ihn nicht selten zu aufgebauschter Schönrednerei verleitet. Die beständige Anwendung so unbestimmter, vieldeutiger, schillernder und undeutlicher Begriffe, wie »dionysisch«, ein Ausdruck, der sich bei den Anhängern Nietzsches immer einzustellen pflegt, wenn sie etwas recht bedeutend Klingendes sagen wollen, fällt dem Leser auf die Nerven, und »halkyonisch« ist auch so ein geschwollener Ausdruck, der nur durch seinen Vollklang wirkt und bei dem man sich viel und gar nichts denken kann. Hiervon abgesehen, gestehe ich, das Buch mit größtem Interesse und vielfacher Zustimmung, zumal in Hinsicht auf das, was er über die entartete Gegenwartsmusik vorbringt, gelesen zu haben. Es ist geistvoll, ja blendend geschrieben; es regt zum Nachdenken an und spricht mit unbefangener Offenheit aus, was viele sich dem heutigen Musikgetriebe gegenüber vielleicht schon selbst gesagt haben, nur daß sie es nicht wagten, ihrer Ansicht Ausdruck zu geben, aus Furcht, für »unmodern« angesehen zu werden. Unsere Musiker haben es zum großen Teil heute wirklich verlernt, Musik im guten alten Sinne zu machen. Im Suchen nach Neuem, Unerhörtem und Überraschendem vermögen sie sich nicht mehr ungekünstelt und natürlich auszudrücken. Der Sinn für die Melodie ist ihnen abhanden gekommen. Der Ruf nach Einfachheit, Jugendlichkeit, Heiterkeit, nach Schönheit der Form, nach innerer organischer Notwendigkeit, Worte nach einer »Musik des Südens«, wie Dahms mit Nietzsche sagt, ist nur zu berechtigt. Wenn das vorliegende Werk hierfür das Verständnis wecken und vor allem auch die Musiker selbst zur Besinnung auf das Wesen ihrer Kunst zurückführen sollte, so wird es seinen Zweck erfüllen; und vielleicht wird die enge Anlehnung an den unter Künstlern noch immer über alles geschätzten Nietzsche dazu beitragen, ihm diejenigen Kreise zu gewinnen, für die es vor allem geschrieben ist.

Artur Drews

MUSIKALIEN

GERHARD VON KEUSSLER: *Jesus aus Nazareth. Biblisches Oratorium in zwei Teilen für gemischten Chor, Kinderchor, zwei Einzelstimmen* (Tenor = die Stimme Jesu; Alt = die Stimme des alten Bundes), *Orchester und Orgel.* Verlag: Otto Junne, Leipzig 1921. (Klavierauszug.)

Zum Unterschied gegen Bachs Passionen oder Liszts prunkhaften, mehr katholisch empfundenen »Christus« oder auch neuere Vertonungen des Vorwurfs, wie Paul Gläsers »Jesus«, stellt sich Keußlers biblisches Oratorium dar als ein tief innerliches Sichversenken in die Idee und ein glaubensstarkes Erleben reinsten evangelischen, dabei völlig undogmatischen Christentums, ohne Verzicht auf äußerlich-dramatisches Geschehen und ohne engen Anschluß an eine der Evangelienerzählungen. Mehr wie in Visionen wird die irdische Geschichte des Nazareners in ihren wichtigsten Momenten von einer in den Chören verkörperten Gottsuchergemeinde erlebt, an die sich des Heilandes eigene Worte richten. Die Textesworte sind frei zusammengestellt aus den Propheten und dem Psalter des Alten Testaments und Stellen der Evangelien, ferner sind eine Reihe der hervorragendsten evangelischen Choräle in kunstvollster polyphoner Arbeit verwendet. Keußlers Musik bedient sich eines mit Bläsern reichbesetzten Orchesters, dem eine wichtige Rolle zugewiesen ist in der Vermittlung zwischen den einzelnen Abschnitten. Eine tiefernste, oft herbe, weltabgewandte Sprache ist ihr eigen, sie enthält aber gleichwohl viele Stellen blühender unmittelbar ergreifender Schönheit, unter denen nur die Worte der Bergpredigt, des Vaterunsers und der Abendmahlseinsetzung erwähnt sein mögen. Ein Höhepunkt der Kraftentfaltung ist die glanzvolle Durchführung des Chorals »Ein feste Burg«. Die Partie des Jesus bietet lohnende Aufgaben, wenn auch nicht ohne Schwierigkeiten. Hervorragend schön sind die Chorsätze, die den erfahrenen Kenner und Könner verraten. Das Werk, alles andere als Epigonenmusik, ist wie geschaffen, auf das religiöse Suchen unserer Tage die rechte Antwort zu geben. *Ernst Schnorr v. Carolsfeld*

VOLKMAR ANDREAE: *Rhapsodie für Violine und Orchester, op. 32. Streichquartett Nr. 2 in e-moll, op. 33. Streichtrio in d-moll, op. 29.* Verlag: Gebr. Hug, Zürich.

Modernes Leben pulst in den Werken Volkmar Andreaes. Als Kind einer südlicheren und sinnenfreudigeren Zone, kennt er die Farbenreize und vor allem psychologischen Wirkungen der modernen Ingredienzien und verwendet sie in lockerer, gleichsam in spontaner Eingebung gestalteter Form. Er musiziert al fresco, immer mit dem Blick auf flächenhafte, einheitliche Wirkungen, ein Impressionist im richtigen, wenn auch nicht ursprünglichem Sinn: weite Kontur ohne Einbuße unmittelbarer plastischer Anschaulichkeit und Blutwärme. Doch rückt hier der Komponist der kühnen, neurotisch-realistischen Klangbilder des »Ratcliff« merklich vom radikalen Heerlager ab. Oder ist es nur ein Ausruhen, ein Idyll zwischen neuen Zielen? Bei einer so starken Begabung, wie sie Andreae heute unter den Komponisten der Schweiz ist, sind Überraschungen nicht ausgeschlossen. Die drei Werke gehören stilistisch der gleichen Kategorie an. Die Rhapsodie für Violine und Orchester, mit einem rassigen einleitenden Grave, ist ein in der Hauptsache brillant gehaltenes Werk, mit sprühendem Friskatempo zum Schluß. Diebeiden Kammermusikwerke geben sich fast noch unkomplizierter, mit knapp hingestellten Sätzen, warm empfunden, wohlklingend im Satz. Unproblematische Musik — und das will, als besondere Empfehlung — in diesem Falle ist es richtig — nach einem unlängst gefallenen Ausspruch von Rich. Strauß, gekonnte Musik heißen.

RUBEN LILJEFORS: *Konzert für Klavier mit Orchesterbegleitung, op. 5.* Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.

Für ein op. 5 ist dies Klavierkonzert in bezug auf formale Reife und Klarheit eine bereits respektable Leistung. Dazu eine kräftige, geradlinige Musik, die sich zwar nirgends zu lebhafteren Erlebnissen und Eindrücken verdichtet, aber in gediegenem Gehalt und noblem Fluß dahinströmt. Nur ergibt sich, wie gesagt, kein stärker profilierter Eindruck. Im Zusammenwirken des Soloinstruments mit dem Orchester zeigt das Konzert mehr symphonischen Charakter, trotz einzelner konzertanter Färbungen. Es nähert sich, auch in der Empfindungslinie, ziemlich stark dem Schema des klassischen, durch Beethoven und Brahms geschaffenen Typus, dadurch einen epigonenhaften, zuweilen fast unpersönlichen Zug enthaltend. Man möchte meinen, daß der vermutlich noch junge Komponist bei soviel akademischer Haltung wenig weitere Ent-

wicklungsmöglichkeiten haben wird. Auch irgendwie interessanteren technischen oder theoretischen Problemen geht das Konzert aus dem Wege, sogar auf eine Kadenz, die der Verlauf des ersten Satzes zwanglos ergeben hätte, ist Verzicht geleistet. Doch gibt das spezifisch nordische Kolorit, das durch viele Stellen des Werkes zieht, dem künstlerischen Gehalt wieder stärkere Schwingung. Bedeutet das Konzert also auch keine wesentliche Bereicherung der Literatur, so verdient es doch Verbreitung und Anerkennung als Werk eines strebsamen und mit tüchtigem Können begabten Künstlers. *M. Broesike-Schoen*

LUDWIG LÜRMANN: *Vorspiel zu einer Komödie für großes Orchester, op. 6.* Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Die schwungvoll hingeworfene Ouvertüre, die abseits aller modernen Problematik frisch und kräftig dahinmusiziert, etwa im Stil des »Eulenspiegel«, der dem Tonsetzer dabei manchen Streich in seine Partitur hineingespielt hat, spricht für Erfindung und Gestaltung des Schöpfers. Die Form ist glücklich getroffen, die Harmonik zwanglos fließend, und die Behandlung des Orchesters, das ohne Effekthascherei sachgemäß und dabei sehr farbig mit einfachen Mitteln die Absichten Lürmanns ausspricht, geschickt und lebendig gehalten. Eine entsprechende Wiedergabe wird dem Werk des wohl noch jungen Komponisten immer einen Erfolg sichern.

PAUL GRÄNER: *Aus dem Reiche des Pan. Suite für großes Orchester.* Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Vier kurze Orchesterstücke, mit denen uns Paul Gräner in eine Landschaft voll eigenartiger Nachtstimmung führt, aus der Klänge eines Weltgefühls zu uns dringen. Sehr fein ist die differenzierte Empfindung der zwei ersten Stücke, die in knappster Form eine gewählte Sprache sprechen, in der Harmonik und der subtilen Orchesterbehandlung ausgedrückt; während die beiden anderen, auf breiterer Basis gehalten, mehr die große einfache Linie betonen, mit der Pans Welt-Wiegenlied in die Nacht verklingt. Vielleicht hätte eine noch größere Steigerung im letzten Teil den Eindruck des Werkes, mehr aus dem Bildhaften heraus ins große Allgemeingefühl hinüber, gefördert.

RICHARD WETZ: *II. Symphonie A-dur für großes Orchester, op. 47.* Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Diese dreisätzige Symphonie, deren langsamer Teil mit einem schönen Thema beginnt, vermag trotz der gediegenen Technik des Tonsetzers nicht allzulange zu interessieren. Das Werk bleibt als Ganzes zu sehr im Akademischen stecken, so daß auch einzelne Stellen, die sich herausheben, nicht darüber hinwegtäuschen können, daß es sich hier um Musik von gestern handelt, die keinerlei Beziehung zu dem hat, was wir unter lebendiger Kunst verstehen, und die in sich nicht überzeugend und stark genug ist, um für die Persönlichkeit ihres Schöpfers mit Erfolg zu werben.

EMIL BOHNKE: *Thema mit Variationen für großes Orchester, op. 9.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Auch in diesem im vergangenen Musikwinter bereits erfolgreich aufgeführten Werk tritt uns Bohnke als der sympathische, ernst ringende Künstler entgegen, als den wir ihn bisher kennen und schätzen lernten. Aus einer dunklen religiösen Stimmung steigt das Thema empor, um sich in rasch abwechselnder Folge in den verschiedensten Erscheinungen auszuleben; besonders die kraftvollen Höhepunkte, die Bohnke zu gestalten vermag, reißen mit. Es handelt sich bei seiner Musik weniger um neues, vielumstrittenes Gebiet, als darum, wie der Tonsetzer überkommenes Gut unserer älteren Meister etwa mit der Art, die uns Brahms gegeben hat, in zwingender Weise zu einem Ganzen zusammenzuschmieden weiß.

BÉLA BARTÓK: *II. Streichquartett, op. 17.* Verlag: Universal Edition, Wien.

Dieses Quartett gehört unzweifelhaft zu den wertvollsten Erzeugnissen moderner Kammermusik. Bartók, der Führer der modernen Musikgruppe Ungarns, ist einer von denen, die immer etwas zu sagen haben. Man glaubt ihm; man fühlt, daß alles, was er gibt, seiner innersten Überzeugung entspricht; auch da, wo er die Grenzen des Bisherigen überschreitet. Die wundervolle Kantilene, die den ersten Satz des Werkes singt, die Herbheit der Harmonik bei absoluter Wahrung gediegener Stimmführung in gewagtesten Fortschreitungen doch immer überzeugend und manches Wertvolle prägend, das Groteske seines Scherzos, in dem der Rhythmus triumphiert (mit dem unerhört sich steigernden Prestissimo am Schluß) und endlich die visionäre Verklärtheit des letzten Satzes, der im wesentlichen auf der Harmonik der Quartenakkorde fußt und in seiner Konzeption für die inbrünstige Sehnsucht seines Schöp-

fers zeugt — das alles sind Äußerungen einer echten Musikantenseele, die mit ihrer Zeit fühlt und über sie hinauszustreben sich berufen glaubt.

ALOIS HÁBA: *Quartett im Vierteltonsystem, op. 7.* Verlag: Universal Edition, Wien.

Es sind, gottlob, in einer Zeit, die mit Theorien und Tendenzen die Gemüter erhitzt und verwirrt, doch noch Kräfte am Werk, die durch Taten reden. Zu diesen gehört Hába. Sein Heimatland ist Böhmen; daß er das Herz voller Musik hat und den Kopf voller Können, haben seine früheren Werke, besonders sein 1. Quartett, bewiesen. Jetzt sind langjährige Beschäftigung und Versuche im Vierteltonsystem ausgereift und haben ein Werk gezeitigt, das den Anspruch für sich erheben darf, zum ersten Mal das neue Tonmaterial in ein Kunstwerk geformt zu haben. Soweit es für einen Vierteltondilettanten möglich ist, dem Verfasser zu folgen, muß ich Hábas Tat als einen glücklichen Wurf ansehen. Es ist keine billige Spekulation mit Neuem, es ist das aufrichtige Bekenntnis eines, der sich durch Stoff und Materie durchgerungen hat und fest entschlossen ist, seinen Weg weiter zu gehen; unbekümmert um die Meinung der Welt und die Ansicht derer, die ihn gern in gemäßigterem Fahrwasser wüßten. Er weiß, daß er einen Weg bereiten hilft! Die Anlage des Werkes ist knapp gegliedert; fünf Teile, die miteinander thematisch zu einem Ganzen verbunden sind. Überall verrät die Gestaltung den kundigen Musiker, der sein Handwerk beherrscht wie kaum ein anderer. Die prägnante Rhythmik seiner Themen kommt in dem komplizierten Werke der umrißstarken Zeichnung sehr zugute. Hoffen wir, daß uns durch eine Aufführung das Werk mit all seinen klanglichen Problemen endlich näher bekannt wird. *Herbert Windt*

RUDOLF PETERKA: *Trio in D-dur, op. 6, für Violine, Violoncell und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Unwillkürlich legt man sich des öfteren die Frage vor: Ist es bei neuen Kunstwerken — auf daß sie diese Bezeichnung verdienen — notwendig, daß sie etwas Neues, noch nie Dagewesenes enthalten? Leider — Gott sei Dank, muß man die Frage unbedingt bejahend beantworten. Dieses »Neue« entspringt entweder aus der persönlichen Größe des Schaffenden oder der Eigenart seines Milieus (Nationalität, Rasse usw.) oder aus beiden. Diese zwei Komponenten verhalten sich zueinander in wechselndem Verhältnis. Je größer die individuelle Bedeutung, um so höher ragt sie über das Milieu hinaus. Bei anderen Komponisten ist dagegen der nationale (Rasse-)Einschlag — trotz oder neben der mehr oder weniger bedeutenden Persönlichkeit — deutlich zu erkennen. Wie verhält sich nun die Sache bei vorliegendem Werk? Bei Durchsicht des räumlich sehr umfangreichen Trios denkt man unwillkürlich an vieles — nomina sunt odiosa — bloß nicht an den Verfasser oder seine Eigenart. Man findet keinen festen Charakter, der aus der Persönlichkeit oder aus dem Milieu stammte. Die Invention ist leidlich prägnant, aber nicht überzeugend. Sie *müßte* nicht gerade so sein, wie sie ist. Die Tonsprache selbst ist ihr ebenbürtig. Sie sieht sehr modern aus. Auf dem Papier. Sie klingt aber trotz der vielen enharmonischen Wechsel konventionell, meistens in zu viel Wohllaut getaucht. Sie liebt es, sich in einer überschwenglichen Redseligkeit zu gefallen, die billige Wirkung des Quartsextakkordes bei Kulminationen, die Häufung dieser und der darauf gebauten Klänge auch bei sonstigen Gelegenheiten, Sequenzen in Übermaß und ähnliches zu benutzen. Sie gebärdet sich bei all diesem recht pathetisch und theatralisch. — Nun ja, man entwickelt sich ja bewußt oder unbewußt nach großen Vorbildern. — Ob es aber bei der absolutesten Musik, wie es die Kammermusik sein soll, gerade das Richtigste ist, in auffallendster Weise in die Fußtapfen des größten Musikdramatikers zu treten, ist wenigstens sehr zweifelhaft. — Es gibt unter den zeitgenössischen Komponisten manche, die sich auf dieser Grundlage entwickelt haben — bis sie sich selbst gefunden hatten. Aber bei vorliegendem Werk findet man nur Anlehnung an das Vorbild, aber keine Entwicklung. Ersteres zum Schluß des dritten Satzes, z. B. in peinlichster Weise. Vor so etwas oder vor so einer platt-konventionellen Coda, wie die des vierten Satzes, müßte sich doch ein geschmackvoller Künstler unbedingt bewahren können. Das Gelungenste ist noch das Scherzo. Aber auch hier im Trio beginnt das neue Motiv sehr hübsch und natürlich, um sich dann — durch die ihm aufgezwungene Tonsprache unlogisch zu entwickeln. — Der dritte Satz, Elegie, ist Goetheschen Worten angedichtet. Leider gewinnt es dadurch noch immer nicht an eigener Bedeutung. Deshalb sagt das zuerst einstimmig auftretende Thema nicht viel, bis es nicht von der zweiten Stimme in geschicktem Kontrapunkt unterstützt wird, und was es dann sagt, ist eher sentimental als

elegisch. Die Satz- und Instrumentaltechnik ist trotz mancher überflüssigen, redseligen Dehnung der Form gut. Sie ist immerhin die Arbeit des gewandten Musikers.

ALEXANDER MARIA SCHNABEL: *Sonate cis-moll für Cello und Klavier, op. 4; Sonate G-dur für Violine und Klavier, op. 5.* Verlag: Raabe und Plothow, Berlin.

Den zwei Kammermusikwerken mangelt es hauptsächlich an innerer schöpferischer Notwendigkeit und Gestaltungskraft. Daher das Ergebnis: 1. in melodischer Hinsicht: Dürftigkeit der thematischen Erfindung (ausgenommen vielleicht den dritten Satz der Violinsonate), die bei den zweiten (Seiten-)Themen jeden Satzes besonders auffällt. Hierbei sind es des öfteren rein figürliche Bewegungsformen, die ein Thema bilden sollten. 2. in harmonischer Beziehung: Ein ursprüngliches Wandeln in den ausgetretenen Fußtapfen berühmter Vorbilder, dann aber ein plötzliches, unkundiges Hineingreifen in die Harmonie der neuen Tonwelt, wobei die Absicht nicht unbemerkt und der Erfolg doch uninteressant bleibt.

EMIL BOHNKE: *Sonate b-moll für Klavier, op. 10.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Mit dem im besten Sinne vollkommensten Rüstzeug moderner Tonsetzer zieht der Verfasser gegen die Philister ins Feld. Er kämpft tapfer, nach allen Regeln der Kunst und erringt einen unbestreitbaren Sieg. Denn nicht nur das Rüstzeug ist sein eigen, sondern auch die Tat. Sie ist zwar kühn, doch um so besser. Schon das Hauptthema des ersten Satzes, womit das Werk »*medias in res*« beginnt, wirkt in seiner intervallischen und harmonischen Gewagtheit überzeugend. Ebenso die beiden sehr bedeutenden und rhythmisch prägnanten Themen des letzten Satzes, wozu sich zum einheitlichen Abschluß des ganzen Werkes in der Coda das Hauptthema des ersten Satzes gesellt. Beide Ecksätze atmen trotzige Kraft und leidenschaftliches Temperament, wogegen der mittlere, langsame Satz von inniger Lyrik und tiefster Poesie durchdrungen ist. Die kontrapunktische Arbeit ist ausgezeichnet. Wie in der Durchführung vorher bekannte Themen in ganz neuem Stimmungsgehalt erscheinen, wie z. B. ein Motiv zum eindringlichen Basso ostinato verwandt wird, usw., ist schlechthin mustergültig. Trotz mannigfachster tonartfremder Harmonik wirkt das Werk nicht atonal. Der Instrumentalsatz ist trotz erheblicher technischer Schwierigkeiten sehr klaviermäßig, klangreich und wirkungsvoll. Mit einem Wort: eine schöne Aufgabe für jeden modernen Tastenhelden. Ich möchte dem Werk, das bei seinen Ausführenden, wie auch beim fortschrittlichen Publikum sicher echtes Verständnis finden wird, ein fröhliches »Glück auf den Weg« zurufen. *E. J. Kerntler*

RICHARD STÖHR: *Quartett (d-moll) für Klavier, Violine, Viola und Violoncell, op. 65.* Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.

Von den mancherlei Kammermusikwerken dieses an der Wiener Akademie der Tonkunst als Theorielehrer wirkenden Tonsetzers, der unbeirrt im Geiste der Klassiker und Romantiker schafft, scheint mir dieses Klavierquartett besondere Beachtung zu verdienen. Insbesondere dürften Freunde der Kammermusik, die diese selbst pflegen, daran Gefallen finden, weil es im allgemeinen recht melodisch ist und gut klingt, auch an die Ausführung nicht allzu große Anforderungen stellt. Sehr zu rühmen ist der Aufbau der einzelnen Sätze und die Verarbeitung der Themen; der Durchführungsteil des ersten Satzes ist freilich nicht ganz frei von einer gewissen Trockenheit. Recht markant ist das Hauptthema dieses ersten Satzes, in dem der Chromatik in der Begleitung besonders viel Raum gegeben ist. Der edle Gesang des Seitenthemas und das gemütlich anmutige Gesangsthema bestechen recht. Das Scherzo, dessen Einleitung mit dem ersten Takte des ersten Satzes verwandt ist, bevorzugt die Chromatik und wirkt durch seine Rhythmik besonders; sein Seitenthema fällt gut in die Ohren, ebenso das sogenannte Trio, das im Verhältnis zum Hauptteil reichlich kurz ausgefallen ist. Recht feinsinnig ist der langsame Satz, dessen erste Takte wieder an den ersten Takt des ersten Satzes sich anschließen. Manche Harmonien zeigen, daß der Tonsetzer dem von Neutönern gebotenen Guten seine Ohren nicht verschließt. Ein sehr flotter Schlußsatz, in dem die chromatische Figur des ersten Satzes sich auch wieder meldet, schließt das Werk wirkungsvoll ab. Nicht alltäglich ist der ruhige Gesang bei Buchstabe F und G. *Wilhelm Altmann*

OPER

GÖTTINGEN: (*Händelfest* 5. bis 12. Juli 1922). Den kühnen Gedanken, Händel, den unsere öffentliche Musikpflege nur als den Meister des Oratoriums und des Concerto grosso kennt, auch als Opernkomponisten zu Wort kommen zu lassen, hat Dr. *O. Hagen* in Göttingen im Verein mit dem dortigen »Universitätsbund« nun schon zum drittenmal verwirklicht, und der Erfolg hat wieder bewiesen, daß es ein glücklicher und fruchtbarer Gedanke war. Die vierzig Opern, die Händel schrieb, ehe er sich im vorgerückten Mannesalter ausschließlich dem Oratorium zuwandte, liegen zwar in der großen Händelausgabe im Neudruck vor, waren aber bisher für unsere Bühnen, wie überhaupt fast die ganze Vor-Glucksche Opernproduktion, nicht vorhanden.

Daß Händels Arienmelodik in ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit, in ihrer Großzügigkeit und Formvollendung auf den, der rein musikalisch zu genießen fähig ist, die tiefsten Wirkungen ausübt, ist für den Kenner der Händelschen Oratorien nicht erstaunlich. Aber darüber hinaus haben die Göttinger Aufführungen den Beweis für die Richtigkeit der von der neueren Forschung (Chrysander, Kretzschmar, Abert usw.) vertretenen Anschauung erbracht, daß die italienischen Opern des achtzehnten Jahrhunderts nicht, wie man früher meinte, bloß äußerlich durch eine Handlung zusammengehaltene Arienreihen gewesen seien, deren Aufgabe in nichts anderem bestanden habe, als dem Sänger Befriedigung seiner Virtuoseneitelkeit und dem Hörer einen angenehmen Ohrenschmaus zu gewähren, daß es sich vielmehr prinzipiell, wenn auch zeitweise die Musik ungebührlich in den Vordergrund trat, um echt musikdramatische Kunstwerke handle, also um Dramen, deren Seele die Musik bildet. Aber freilich war diese Dramatik von der unsrigen verschieden, und auf diesen Unterschied wurde gerade bei Gelegenheit der diesjährigen Aufführungen mit Recht erneut hingewiesen. Entsprechend dem Geschmack der Italiener, die ja schon in der Stegreifkomödie feste Typen ausgebildet hatten und deren Oper in ganz Europa mit Ausnahme Frankreichs herrschend war, zeichneten die Textdichter, an ihrer Spitze Metastasio, dessen Schule auch die von Händel vertonten Texte angehören, nicht individuelle, scharf ausgeprägte, sondern typische Charaktere. Diese typischen Personen aber brachten sie in bedeutsame Verhältnisse und Situationen, so daß sich zur Entladung der mannigfaltigsten Affekte Gelegenheit bot und die Musik ihre Ausdruckskraft vom tiefsten Schmerz bis zu jubelnder Freude, von innigster Zartheit bis zum Ausbruch wildester Leidenschaft entfalten und dabei doch gemeinverständlich bleiben konnte, da sie nicht aufs einzelne, d. h. auf die besonderen Schattierungen, die die Natur des Individuums dem Affekt verleiht, einzugehen hatte. Die dramatische Handlung selbst vollzieht sich im Seccorezitativ, wie wir es, natürlich modifiziert, noch im »Figaro« und »Don Giovanni« finden, und so bleibt der wirklichen Musik gerade das vorbehalten, was ihrem Wesen am meisten oder eigentlich allein entspricht, der Ausdruck der Leidenschaften und Stimmungen. Die richtige Einstellung vorausgesetzt, die sich aber bei unbefangenem Aufnehmen von selbst ergibt, wirken demnach die Händelschen Opern als echte Musikdramen. Es war zweifellos angebracht, daß Dr. Hagen diese Wirkung für den modernen Hörer durch Streichung mancher Arien noch verstärkte. Bearbeitungen der aufzuführenden Werke waren ja auf alle Fälle unerläßlich, nicht nur, um den bezifferten Baß des das Orchester stützenden und im Secco allein tätigen Cembalo (an dessen Stelle mit Recht ein Flügel verwandt wurde) auszusetzen, um die im achtzehnten Jahrhundert übliche Schattierung der Orchesterdynamik durch Gruppierung in Tutti und Soli herzustellen, um die Kastratenrollen für Männerstimmen umzuschreiben, um die eigentlich von den Sängern zu improvisierenden Verzierungen festzulegen, sondern auch, weil nicht selten eine Wahl zwischen mehreren Arien getroffen werden muß; denn die Komponisten jener Zeit, die ja ihre Opern fast immer persönlich einstudierten und leiteten, waren, sobald es das praktische Bedürfnis erheischte, um die Anbringung neuer Arien nicht verlegen. Ob die Bearbeitung des 1722 entstandenen »Ottone« und des zwei Jahre jüngeren »Giulio Cesare«, den beiden in diesem Sommer aufgeführten Opern, in jedem Punkte allen berechtigten Forderungen entspricht, könnte nur durch eine eingehende Spezialuntersuchung ermittelt werden. Jedenfalls darf man bei Anfertigung und Beurteilung solcher Bearbeitungen nicht engherzig sein, da auch Händel seinen Werken nicht engherzig gegenüberstand, und daß sich Dr. Hagen

Otto Klemperer

Atlantic Photo, Berlin

Wilhelm Furtwängler

Busseto 21 Juin
1895

Monsieur!

Jamais, jamais je n'écrirai mes Memoires!

C'est bien assez pour le monde musical d'avoir supporté pour si longtemps mes notes!... Jamais je le condamnerai à lire ma prose!...

En vous remerciant pour les aimables expressions de votre lettre, et de l'offre que vous me faites, agréez, Monsieur mes sincères compliments

G Verdi

Brief von Verdi

im wesentlichen auf dem rechten Wege befindet, bewies die durchschlagende Wirkung. In beiden Opern waren die Hauptrollen mit den gleichen Künstlern besetzt, von denen die meisten ihre Aufgabe mit bewunderungswürdig feinem Stilgefühl lösten. Hervorzuheben ist vor allem Frau *Reynolds* als Gismunda im »Otto« und als Cornelia im »Cäsar«, deren edler Mezzosopran und deren musikalisch wie schauspielerisch gleich hohe Auffassung für die Darstellung dieser beiden Mütter wie geschaffen schien, ferner *W. Guttmann* als Otto und Cäsar, wobei der Unterschied zwischen dem mehr lyrisch gehaltenen deutschen König und dem Beherrscher des römischen Weltreiches deutlich hervortrat, und endlich Frau *Thyra Hagen-Leisner*, die Gattin des Leiters, die die weich hingebende Theophano und die sinnliche und politisch kluge Kleopatra gesanglich und darstellerisch mit gleichem eindringendem Verständnis und gleich reizvoll verkörperte. Aber alle Beteiligten, darunter nicht zum mindesten das vorzügliche akademische Orchester und Dr. *Erich Wolf*-Berlin am Flügel, trugen zur Erzielung einer durchaus einheitlichen Wirkung bei, die noch dadurch erhöht wurde, daß bei der Inszenierung (Prof. *Paul Thiersch*-Halle) und Regie (Dr. *H. Niedecken-Gebhard*-Hannover) dem typisierenden Geiste der Opern entsprechend die Prinzipien der modernen Stilbühne zur Anwendung gelangten. Daß dies möglich, ist einer der Beweise dafür, daß der Geist der älteren italienischen Oper einer gewissen modernen Strömung, nämlich der Abkehr vom Individualismus und der Hinwendung zum Expressionismus, entgegenkommt. Ob aber diese Übereinstimmung den Händelschen Opern den Weg zur Masse unseres Theaterpublikums bahnen wird, erscheint mir sehr fraglich. Doch wäre schon ein Stück edelster Kulturarbeit geleistet, wenn kleineren Kreisen dauernd Gelegenheit geboten würde, sich an der lebensvollen Wiedergabe der Opern Händels und vielleicht auch anderer zeitgenössischer Meister zu erquicken.

Richard Hohenemser

SCHWEIZ: *(Internationale Festspiele in Zürich)*. Als imposanten Abschluß einer sehr eindrucksvollen Spielzeit veranstaltete das Züricher Stadttheater, unter Zuzug hervorragender auswärtiger Solisten, einen Zyklus internationaler Festspiele, der, künstlerisch ungewöhnlich hochstehend, überaus interessante Einblicke in das musikdramatische Wollen zeitgenössischer Tondichter gewährte. Den bedeutungsvollen Auftakt der genußreichen Abende bildete die Uraufführung der neuen dreiaktigen Oper »*Venus*« von *Othmar Schoeck*, die, trotz ihrer bewußten Unbekümmertheit um alles erfahrungsgemäß Bühnenwirksame, durch die rücksichtslose Intensität kraftvollen Musizierens selten starken Widerhall auslöste.

Schoeck wurzelt wie kaum einer tief im Vokalen, und die fast verwirrende Fülle seiner melodischen oder harmonischen Gesichte steigt letzten Endes weit mehr aus seinem ureigenen Innern als aus der fremden dichterischen Vorlage. Darum ließ die vom Komponisten mit Hingebung geleitete Aufführung die Schwächen des durch *Armin Rüeger* nach einer Novelle Prosper Merimées gestalteten Librettos oft völlig vergessen, und das ganze mehr psychologische als wirkliche Geschehen: der Held der Oper geht am phantastisch-geheimnisvollen Zauber einer antiken Venusstatue zugrunde, wurde in seinen wechselvoll beleuchteten Phasen einzig zur willkommenen Gelegenheit, lyrische Episoden von entzückender Feinheit der melodischen Verwebungen und Partien von fast erschreckender Ursprünglichkeit dramatischer Wucht und erschütternder Eindeutigkeit der Stimmung zu schaffen.

Auf Handlung im eigentlichen Sinne verzichtet das Werk. Es lebt sozusagen einzig von sich ekstatisch steigernden und überstürzenden Empfindungswellen, der musikalisch ungeahnt stark ausgedeuteten Leidenschaftlichkeit persönlichen inneren Erlebens.

Die wundervoll durchgearbeitete Orchesterpartitur birgt erlesene Schönheiten, doch mehr als sie ist weitausladende melodische Linie der Singstimme willige Trägerin der Stimmung, und ihre Wirkung wurzelt vor allem in der fast robusten Ehrlichkeit klingenden Fühlens.

Die Aufnahme des Werkes, das von *Paul Trede* liebevoll inszeniert wurde, war eine überaus warme, begeisterte, trotzdem das Phantastisch-Schemenhafte der Vorlage noch zu viel Erdenschwere aufwies und trotzdem die eingestreuten Reigen zu wenig den Charakter spontaner Improvisation erreichten. Glänzend, intelligent und beseelt verkörperte *Kurt Taucher* (Dresden) die Gestalt des Horace. Seine überragende Leistung ließ das Interesse der Hörer nicht einen Augenblick erlahmen und führte die wertvolle Schöpfung zu einem sicheren Siege.

Weiterhin boten die Festspiele *Friedrich Kloses* dramatische Sinfonie »*Ilsebill*«, die

zu Ehren des 60. Geburtstages ihres Schöpfers von *Denzler* als musikalischem, *Trede* als szenischem Leiter glänzend wiedergegeben wurde und in *Marie Lorentz* eine überzeugende Trägerin der Titelrolle besaß. Der neuromantischen Schöpfung folgte *E. N. von Rezniceks* blutrünstige Märchenoper »*Ritter Blaubart*«, die, vom Komponisten mit nervöser Beweglichkeit geleitet, durch ebenso kühne wie raffinierte Schilderung des Grausig-Perversen abstoßend und packend zugleich wirkte.
Nach dieser aufpeitschenden Episode mutete *Johann Strauß'* ewigjunge »*Fledermaus*« unter der beschwingten Direktion *Bruno Walters* wie ein frischer Trunk an. *Ludwig Hörth* leitete das fröhliche Spiel, währenddem *Fritzi Massary* und *Richard Tauber* die unvergleichlichen Stützen der quecksilberigen Handlung waren.
Den Höhepunkt des ganzen Zyklus bildete endlich die Aufführung von *Richard Wagners* »*Tristan und Isolde*«, die *Bruno Walters* stilvolle Führung mit Glut erfüllte. Hier verbanden sich *Emmy Krüger* (Isolde), *Kurt Taucher* (Tristan), *Karin Branzell* (Brangäne), *Paul Bender* (Marke) und *Friedrich Plaschke* (Kurwenal) zu einem Ensemble von vorbildlicher Homogenität.
Leider brachten die der *Opera Comique, Paris*, reservierten Abende eine bittere Enttäuschung, denn weder *Bizets* »*Carmen*«, noch *Charpentiers* »*Louise*« vermochten die hohe Stufe der übrigen Vorstellungen zu erreichen, und einzig *Aline Valandri* als Louise und die musikalische Leitung durch *Albert Wolff* prägten sich als bedeutend ein. *Gebhard Reiner*

KONZERT

DONAUESCHINGEN: *(2. Kammermusikfest)*. Der Wert von musikalischen Festen wird arg und mit Recht bestritten; unbestritten jedoch ist die intime, reizvolle Tagung in Donaueschingen, die unter Führung des Fürsten *Egon Fürstenberg* in diesem Jahre zum zweiten Male einen großen Kreis von jungen und jüngeren Komponisten, Kritikern und Freunden der Moderne versammelte. Qualität zu geben ist bei solchem Anlaß nicht leicht; so hörte man auch hier manches Fragwürdige, manches Unausgegorene, manches Schiefempfundene — aber eines steht trotz allem fest: die *reinliche Absicht* dieser jungen Menschen, eine Musik nicht nach Konjunktur und Ismus sondern als Notwendigkeit ihrer produktiven Anlage zu formen, sie herauszustellen als ein gewiß oft erarbeitetes und erlittenes, nie aber als ein rein modisches äußerliches Produkt. Dies mag als Grundstimmung festgehalten werden, wenn dennoch im einzelnen ein mehr oder minder hartes Wort sich ergibt.
Die beiden Seiten möglichen Fortschrittes — hier ein bewußt auflösendes Maxime *unfunktioneller* Schreibart, dort die ehrliche Anknüpfung an *Form* und kontrapunktische Schulung — waren jede in ihrer Eigenart vorzüglich vertreten. Zu den Führern der sorgsam aufbauenden Richtung ist der vortreffliche Reger-Schüler *Hermann Grabner* zu zählen, dessen Triosonate Fuge und Sonatenform in kluger Synthese zusammenzufassen sucht — allerdings ohne letzte Lösung zu geben. Dicht an seiner Seite stehen *Bernhard van Dieren*, der Fanatiker der Horizontale, *Richard Zöllner* und *Butting* mit weit fragwürdigeren Schöpfungen. Wie gefährlich einer an und für sich originalen Begabung dieses Milieu werden kann, beweist die Klarinettensonate *Reinold Laquais:* freundliche Einfälle laufen bald im sentimentalen Rhythmus allzu konservativer Floskeln dahin, ohne daß die Kraft des Einhaltens aufgebracht würde.
Es ist klar, daß dieses Anknüpfen an positiv vorliegende Werte stets einen schwereren Stand haben wird als ein frisches Drauflosjagen formal unbelasteter Phantasie. Die Musik von *Ernst Krenek* für 9 Soloinstrumente hatte diesen kecken Wagemut harmonischer und klanglich unbekümmerter Konzeption. Weit höher noch sind für mich die Variationen zu bewerten, die *Felix Petyrek* nach einem eigenen Thema einem Sextett anvertraute, Musik saftigster wohllautender Bildung, nicht allzu tief, aber voll verschwärmter Innigkeit und einem wohlgebildeten, konzentrierten Satzbau untertan. Die Natur, die hier »natürlich« wirkt, schreckt als parfümiert und snobistisch bei den Liedern *von der Wenses* ab; dieses dilettantische Chaos Musik zu nennen, scheint unverständlich, zumal wenn es mit der Arroganz eines vermeintlichen Genies vorgetragen wird. Ganz im Innern tönt hie und da ein Eigenes herauf — aber welche Wälle sind zu übersteigen, um in dies Gefilde zu gelangen! Die Lieder *Edmund Schröders* nach Michelangelo geben größten Gegensatz: eine gepflegte Linie in Singstimme und Klavier, kein übermäßiges Temperament, aber eine wohlige Gehobenheit; nur so kam ein sensationeller Erfolg beim Laien zustande.
Nach all diesem hörte man zum Beschluß zwei

Uraufführungen des Frankfurter *Paul Hindemith:* ein Liederzyklus nach Georg Trakl und Kammermusik Nr. 1. Die Gesänge in ihrer feinen, unerhört eindringlichen Satzart, ihrer sparsamen Verwendung tiefer Bläserfarben und sensitiver Wendung der episch erzählenden Stimme gingen restlos ein als fester Besitz bester musikalischer Moderne. Die »*Kammermusik*« nach einmaligem Hören zu beurteilen, fällt schwer, denn gleich einem technisch neu gefühlten Bilde verlangt sie völlig neue Einstellung und eine andere Bewertung des Rhythmus hier, des Klanges dort. Sie haftet im Ohr als eine technisch virtuose Illustrierung privater Angelegenheiten, die zum typisch großen Kunstwerk emporzuheben die Kraft ermangelte. Die Gespräche des langsamen Satzes nur öffneten neue, geklärte Horizonte. Das Final »1921« war jenes Jahres würdig; wir Armen, die wir dies erlebten und nun hören! Aber hat nicht alles seinen Sinn und seine Wandlung in sich? So werden auch die Keime dieser Musik in einem anderen Jahre aufgehen! *Guido Bagier*

DUISBURG: *(Musikfest, Sommer 1922.)* Duisburg hat Unternehmungsgeist und *Paul Scheinpflug* zum Generalmusikdirektor. Das besagt, daß es im Sommer 1922 den zumindest eigenartigen Versuch machte, zwei universelle Zeitgeister vom Schlage *Mahlers* und *Schönbergs* neben den urgründig in der Bodenscholle verwurzelten Potenzen *Brahms* und *Bruckner* als ein Viergestirn modernen deutschen Musikschaffens aufzustellen. *Paul Bekker* suchte seinesteils das Unbegreifliche dieses Versuchs begreiflich zu machen und insbesondere Schönbergs Frühwerk »Gurrelieder« zu kommentieren. Die Frage der Verständlichkeit moderner Musik beantwortete er subjektiv dahin, daß moderne Musik erheblich leichter zu verstehen sei als die vergangener Zeiten; es liege nur an der Dummheit und Geistesfaulheit der Menschen, daß Schoenberg beispielsweise nicht genügend Verständnis finde. Der einführende Festabend, der eigentlich ein Bild von der Mannigfaltigkeit des musikalischen Schaffens vierer Repräsentanten deutscher musikalischer Gegenwart zu geben beabsichtigte, gestaltete sich zu einer recht einseitigen Propaganda für Schönberg und Mahler, so daß seine umfassende Zweckmäßigkeit durchaus in Frage gestellt blieb. Bemerkenswert bleibt aber immerhin, daß Duisburg die diesjährige niederrheinische Musikfeststadt *Köln* bedenklich in den Schatten stellte. Hier fand man nicht den Mut, an Neues heranzugehen, während dort doch wenigstens moderne Probleme an die Tagesordnung gebracht wurden. Die würdige Einleitung der eigentlichen Duisburger Festtage mit Brahms und Bruckner soll unvergessen bleiben. Sie gab ein solides Fundament in der Tragischen Ouvertüre und dem B-dur-Klavierkonzert von *Brahms*, für das sich Friedbergs überlegene pianistische Fertigkeit und Scheinpflugs wuchtige Stabführung mit vereinter Kraft einsetzten. Auch *Bruckners* 5. Symphonie erwuchs in einer selten erreichten Geschlossenheit und weckte wahre Beifallsstürme. — Mit *Schönbergs* ganz auf Massenwirkung gestellten, geradezu pompös aufgezogenen *Gurreliedern*, die bekanntlich der ersten Schaffenszeit entstammen und darum heute keineswegs mehr problematisch empfunden werden, ging es aus leicht begreiflichen Gründen ähnlich. Dem tollkühnen Aufwand nach liegen sie auf der an sich aussichtsreichen Strecke, die vom nachveristischen Expressionismus zum gewaltsamen Atonalismus führt. Vom echten *Kunstwerk* rückt man damit immer weiter fort, ohne die Tragweite dieser schweren Gefahr abzumessen. Der jüngere Schönberg umgeht sie noch, bringt noch einmal jene Spannkraft und Intensität musikalischen Wollens auf, das Richard Strauß als der einzigartige Erweiterer der Empfindungswelt Wagners fortzusetzen vermag. Nur ist in den Gurreliedern eine Stileinheit erst versucht, noch nicht durchgeführt worden. Konventionelles kommt der Aufnahmebereitschaft des Zuhörers entgegen, dem freilich auch die Zusammensetzung des Orchesters imponiert. Außer großem Streichkörper, mehrfach besetzt, massigem Blech, 8 Flöten, 5 Oboen, 4 Harfen und Celesta, verblüfft das vielseitige Schlagzeug: Pauken, Trommeln, Triangel, Glockenspiel, Holzharmonika, Ratschen, eiserne Ketten und Tamtam. Dazu bieten, neben den anspruchsvollen Solistenpartien und einem »Sprecher«, die zwölfstimmigen Männerchöre und der achtstimmige gemischte Schlußchor neue choristische Ausdrucksmöglichkeiten, soviel Hemmungen ihnen auch in Praxis bereitet sind. Diese Ausnützung eines gehäuften Schilderungsmaterials läßt die Instrumentierungskunst eines Wagner im Nibelungenring usw. blaß und überlebt, mindestens veraltet erscheinen. Scheinpflugs virtuoses Beherrschen des dynamischen Ungewitters, das 900 Sänger und etwa 140 Musiker anstimmten, sein Herausholen der Höhepunkte, Zusammen-

raffen des nicht reibungslos biegsamen vielstimmigen Männerchores mit dem übrigen Musterorganismus, muß als moderne Dirigierleistung erster Ordnung verbucht werden. *Amalie Merz-Tunner* formte als Tove feinste Lyrismen, *Else Droell-Pfaff* lieh der Waldtaube ihren satten Alt. *Alfred Wildes* musikalisch sicherer Waldemar versagte in Forte und Höhe. Sprecher und Narr gefielen sich in unangebrachten Verschärfungen.

Ein Sonntagvormittag brachte Kammermusik jungrheinischer Tondichter, denen die Greves-mühlleute weitaus gerecht wurden. *Fritz Brandt* und *Hans Wildberger* sind starke Hoffnungen, ohne bislang Pfadfinderwege zu gehen, während der gleichfalls begabte *Ernst Toch* bereits nach mitunter allzu bewußten Klangeffekten hascht. Mit Mahlers Musik ist nun aber uns Heutigen die Ruhmestrunkenheit eines einst über Menschenmaß gefeierten Dirigenten erfüllt. Halb bewußt und zur besseren Hälfte unbewußt wurde sie: Kapellmeistermusik, wenngleich in einem ungewöhnlichen Maße. Mahler bedeutet, wenn das nicht ein Widerspruch in sich selbst ist: nachschöpferisches Genie! Als flexibler Orchesterbeherrscher versteht er sich auf großes Pathos und bunte Maskerade. Seine Partituren sind vollgesogen mit einer Fülle verschiedenster Eigentümlichkeiten, die sie in glühendem Wirbel verspritzen. Der Klangreiz seines Orchesters läßt sich aber nur schwer auf eine einheitliche musikalische Linie bringen. In der verhältnismäßig stark angelegten *c-moll-Sinfonie* tritt ein gewaltsames Hinundherpeitschen der Stimmungen hervor, und gerade deshalb wirkt sie als ein Schulbeispiel moderner Massensuggestion auf ein Konzertpublikum unserer Zersplitterungsepoche geradebei bestechend, welchem Umstand Paul Scheinpflug denn auch weidlich Rechnung trug. Man dient aber trotzdem Mahler nicht sonderlich, wenn man auch schlechthin unbedeutende Orchestervorgänge über Gebühr herausstreicht und untermalt.

Den Text zum nicht minder beim heutigen Publikum beliebten *Lied von der Erde* ergaben Hans Bethges Nachdichtungen *chinesischer* Literatur aus dem 8. und 9. Jahrhundert. Es besteht aus Alt- und Tenoreinzelgesängen, die durch sinfonische Zwischenspiele miteinander verbunden sind und von *Else Droell-Pfaff* und *Alfred Wilde* hingebend gesungen wurden. Flackernde Leidenschaftlichkeit früherer Werke fehlt hierin. Der Aufbau erscheint klarer, die Durchführung weniger zudringlich. Verstimmt läßt uns die allzu bewußte Schmerzensgeste beim Abschiednehmen von der so geliebten Erde. Dennoch ist dies Mahlersche Lied von der Erde sein reifstes Werk. Es verbindet homophone Rückbesinnung glücklich mit einer freiharmonisch umgrenzten Polyphonie und zeigt uns so, daß die nachher kommende Prinzipienreiterei des älteren Schönberg ein musikalischer Unfug ist.

Rolf Cunz

DÜSSELDORF: *(52. Tonkünstlerfest.)* Fünf Tage dauerte das Geigen, Blasen und Singen in der gastlichen Stadt am Rhein, und die Düsseldorfer taten alles, um in dieser Zeit der Not ihren vielen tonfreudigen Gästen die Strapazen angenehm zu machen. Reich an Anregungen aller Art sind die Teilnehmer wieder heimgekehrt, doch ihr musikalisches Gepäck ist nicht sehr beschwert worden. Man hat viel gehört, doch was ist haften geblieben? Vorwärtsstürmende hat man gesehen — wie mancher blieb unterwegs liegen — Kompromißler liefen mit; aber auch sie kamen nicht ans Ziel. Positives Endergebnis: ein paar kleine Sachen und ein Jugendwerk des noch in Brahmsschen Bahnen wandelnden Max Reger, einst von allen Verlegern zurückgewiesen, und jetzt der geradezu demonstrative Erfolg des Festes. Der Messias ist auch diesmal nicht erschienen; man sieht nur den Weg, auf dem die Entwicklung schreitet und der Erhoffte vielleicht nicht einmal kommen wird. Einst waren die Neulinge meist mit dem Münchener Kamm frisiert und sie schrieben Tondichtungen für großes und meist schlecht klingendes Orchester. Jetzt kommen die Neuen von Schönberg und Schreker her, schreiben lineare Musik ohne programmatischen Vorwurf, aber meiner Seel', klingen tut's auch nicht. Einfälle haben sie ebenso wenig. Und wie es so geht, wenn Neues sich vom Alten losringt: die Meinungen der Hörer standen sich oft scharf gegenüber, und es gab manchmal das schönste, im Programm nicht vorgesehene Zischkonzert. Eines Abends gerieten sogar im Konzertsaal zwei Kampfhähne aneinander, ein Beweis, daß Dissonanzen ansteckend wirken.

Den stärksten Talenteindruck hat mir der Schrekerschüler *Alois Haba* mit seiner Phantasie für Klavier und Orchester gemacht. Haba bewegt eine ganze Reihe linearer Stimmen in freier Harmonik und bringt es manchmal auch zu erstaunlicher Konzentration des Gefüges. Die Stimmen sind rhythmisch unruhig, und dazu ist das Ganze ermüdend

chromatisch, da man keine akkordliche Spannung verspürt. Die Stimmen reiben sich in harten Dissonanzen, ganze Akkordzüge laufen nebeneinander her, und man kommt zu keinem tonalen Ruhepunkt. Habas Können und logisches Arbeiten lassen sich nicht bestreiten, aber er hält kein Maß und weckt den Eindruck kühlen Artistentums. Vergebens fragt man bei diesem dicken Musikbrei nach Gemütswerten.

Eduard Erdmann spielte hier mit Aufopferung den Klavierpart. Gegen den fanatischen Wegsucher Haba war der Schönbergschüler *Karl Horwitz* mit seiner sinfonischen Ouvertüre, einem in überlieferter Form gehaltenen redseligen Stück mit konservativer Themenbildung harmlos. Aber seltsam, nach diesen beiden wollte ein jeden Zukunftwillens bares Epigonenwerk wie die G-dur-Sinfonie von *Ewald Sträßer*, gut gekonnte und liebenswürdige Musik, auch nicht munden. Trotzdem der Komponist sie selber dirigierte, fesselte die turbulente Orchesterpassacaglia des Schönbergschülers *Anton v. Webern* durch ihre von Können zeugende Keckheit. Eine wilde Sache linearer und harmonischer Verwegenheiten!

Emil Peters wollte mit seiner sinfonischen Musik für Kammerorchester Musik aus dem Nichts schaffen, Linien aus treibenden Kräften von Akkorden, also ohne Thema bilden. Bei dem Willen ist's begreiflicherweise geblieben. Auf einem Gedicht von Stefan George wurde schließlich auch eine Singstimme in die anderen eingefügt, ohne Rücksichtnahme auf das Wesen des menschlichen Organs. Frau *Merz-Tunner*, die Bedauernswerte, sang den Part wunderschön. Wenn unsere Allerneuesten für Menschenstimmen schreiben, bekommt man das Grausen. Nicht so abweisend wie Peeters kam uns *Georg Gräner* mit seiner Sinfonia patetica. Denn er grüßte höflich zu Liszt und Wagner hinüber, was bei aller Verehrung für die sattsam bekannten Meister nicht der Zweck des Festes war. Auch der Schrekerschüler *Victor Merz* vermochte mit seinem Hymnus »Natur« (für vier Solostimmen, Chor und Orchester) nicht zu begeistern. Er spannt den Apparat aufs höchste an, weiß aber die Naturstimmungen nicht individuell auszudrücken. Kompromißmusik mit modern unruhiger Rhythmik und wenig Erfindung. Blasse Ästhetenmusik bescherte uns *Manfred Gurlitt* mit drei Szenen aus der Legende »Die Heilige«. Eine müde, wenn auch gekonnte Kunst. Wie hülfe so etwas uns weiter? Kein Wunder, daß danach *Regers* 100. Psalm trotz eines schlimmen Strichs in der Fuge ungeheure Wirkung auf die Hörer ausübte. Ohne Substanz geht's eben auch in der Musik nicht.

Von den Kammermusiken ist gleichfalls wenig zu sagen. *Artur Schnabels* eigenwilliges Quartett war nicht mehr neu, und die Violin-Klavier-Sonate von *Paul A. Pisk* bot keine Bereicherung. Freundlicher wirkte ein anspruchsloses C-dur-Quartett von *Wilhelm Knöchel*, und die Flötensonatine mit Klavier von *Philipp Jarnach* zeigte in kleinem Rahmen ein Talent, das Aufmerksamkeit verdient. Unter den Liedern waren die von *Wolfgang v. Bartels* eine Hoffnung, die von *Jascha Horenstein* und *Alexander Jemnitz* aber nicht. *Regers* c-moll-Klavierquintett, bei allen positiven Eigenschaften doch kein Meisterwerk, fegte, wie schon gesagt, zum Schluß allen Spuk beiseite. Das *Havemann*-Quartett mit *Karin Dayas* hatte seinen vollen Anteil daran.

Die fällige Tonkünstlerversammlungsoper hatte *Karl Ehrenberg* mit der dramatischen Ballade *Anneliese* beigesteuert. Es sind zur Hauptsache Szenen einer ledigen Mutter, die ihr Kind verleugnet, so daß es zugrunde geht und im Tode keine Ruhe finden kann, bis es von der erwachenden Mutterliebe erlöst wird. Der vom Komponisten geschriebene Text ist sehr weitschweifig; die von Strauß stark beeinflußte Musik hochtönender als die im Grunde platte Sprache. Natürlich handelt es sich um eine Orchesteroper, bei der gelegentlich auch die Sänger gehört werden. Da der letzte Akt mit seiner »schmalzigen Richard-Strauß-Weis'« die Hörer sehr gefangen nahm, gab es einen starken, und in der hier sehr geschickten Theaterwirkung begründeten Erfolg. *Erich Kleiber* als feuriger Leiter am Pult, *Julie Schützendorf-Körner* als Anneliese und Intendant Dr. *Becker* als Spielleiter setzten alles ein, um dem schwierigen Werk gerecht zu werden.

Das Hauptverdienst um das künstlerische Gelingen des Festes erwarb sich *Karl Panzner*. Er stand der von ihm vertretenen Musik kaum als grundsätzlicher Anhänger gegenüber, hat mehr Klangsinn als deren Komponisten und ist auch rhythmisch ganz anders orientiert. Aber Panzner bewegte sich mit größter Elastizität darin und holte heraus, was nur zu gewinnen war. Das *Orchester* leistete ganz Hervorragendes an technischer Fertigkeit, Anpassung und Klangschönheit. Dem Chor wars ebenfalls nicht leicht gemacht, aber die rheinischen Kehlen wurden auch mit dieser Aufgabe fertig.

Im nächsten Jahre tagt man in Kassel. Möge bis dahin dem Musikausschuß des Allgemeinen deutschen Musikvereins das Glück beschieden sein, Werke nur von solchen Komponisten zu empfangen, denen etwas einfällt.

Max Hehemann

HALLE: *(Händelfest 1922)*. Der schon vor dem Kriege vielfach erwogene Plan, dem größten Sohn Halles in seiner Vaterstadt mit einem mehrtägigen Musikfest zu huldigen, hat sich durch die frische Initiative der Hallischen Musikkreise und die Opferwilligkeit der Bürgerschaft endlich im Mai dieses Jahres verwirklichen lassen. Gegenüber den Programmen früherer Händelfeste war diesmal der Hauptton darauf gelegt worden, nicht den allbekannten Meister der Massenoratorien in den Vordergrund zu stellen, sondern den fast unbekannten, mehr problematischen Darsteller feinster psychologischer Musikgemälde, und das Ergebnis hat gezeigt, daß Händel von einer noch völlig ungeahnten Vielseitigkeit und einer wahrhaft unerschöpflichen Kühnheit und Genialität ist.

Das Fest begann am Himmelfahrtsmorgen mit einer Aufführung des Griechenoratoriums »*Semele*« in der stilechten Bearbeitung des Hallischen Universitätsmusikdirektors Prof. *Alfred Rahlwes*, der darin seiner Robert-Franz-Singakademie glänzende Chorwirkungen abgewann. Es war ein strahlender Festauftakt, der gewiß viele Aufführungen dieses fesselnden, dankbaren Werkes nach sich ziehen wird. Zugleich wurde die Aufführung zur Heerschau über die Gesangssolisten des Festes (Sopran: *Lotte Leonard, Frieda Schmidt;* Alt: *Agnes Leydhecker, Marta Adam;* Tenor: *Georg A. Walter, Ernst Meyer;* Baß: *Albert Fischer, Hans Joachim Moser*). Am Abend sollte ein Überblick über Halles musikalische Vergangenheit seit der Reformationszeit gegeben werden, aber leider war die Wiedergabe durch zwei kleinere Chöre wenig geeignet, die wunderschönen Werke von Scheidt, Adam Krieger, Friedemann Bach, Händel (ein Anthem) in die verdiente Beleuchtung zu setzen, was bei passender Gelegenheit nachgeholt werden möge. *Arno Landmann* war mit hohem Ruhm bei Orgelsätzen von Zachow und einem Orgelkonzert von Händel (trefflich dirigiert von *Hans Stieber*) zu nennen. Hinterher bot ein Begrüßungsabend Studentenchöre und Lieder von Rob. Franz.

Der zweite Festtag brachte die Eröffnung einer kleinen Händelausstellung, die mit neu entdeckten Nachlaßstücken (z. B. einem neuen herrlichen Gemälde des alten Händel in deutschem Besitz) manche erfreuliche Überraschung bot. Vielleicht bietet sich künftig Gelegenheit, eine noch reichere Versammlung Händelscher Notenmanuskripte zu veranstalten. Dafür hatten diesmal auch englische Gäste dankenswerte Objekte mitgebracht. Am Abend wurde wieder ein Haupttreffer Ereignis: das Orchesterkonzert der Philharmonischen Gesellschaft unter elektrisierender und wunderbar stilechter Leitung *Georg Göhlers*, der auch sämtliche Bearbeitungen des Abends beigesteuert hatte. Besonderes Entzücken erregte der zweite Teil der Wassermusik; Fischer glänzte in einer Solokantate aus Neapler Jugendtagen, Agnes Leydhecker in ausgewählten Händelschen Opernarien.

Den dritten Tag eröffnete eine lebensvolle und fein modellierte Festrede von *Arnold Schering*, dem Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Halle, der »die Welt Händels« und unsere vielfältigen Beziehungen zu ihr zu allgemeinem Beifall nachzeichnete. Der Abend brachte, ebenfalls von Schering bearbeitet, die fast völlig unbekannte »Susanna«, solistisch wie chorisch eine der reichsten und reifsten Partituren Händels, die überdies den sonst für heikel geltenden Stoff in so edler Fidelioart behandelt, daß die Aufführung im Hallischen Barockdom nirgends Anstoß erregte, im Gegenteil überall freudigste Überraschung auslöste. Ein Hauptverdienst gebührte wieder dem Dirigenten Rahlwes und der Robert-Franz-Singakademie, sowie *Rose Walter* als mustergültiger Vertreterin der Titelrolle.

Der vierte und letzte Tag begann (Sonntags) mit einem Gottesdienst in der Marktkirche, deren Gemeinde durch den beredten Mund ihres Pfarrers *Bauke* dankbar des einstigen Mitbürgers gedachte, dann folgte in der Universitätsaula ein Kammerkonzert des Hallischen Händelvereins, in dem sich die Solisten des in diesen Tagen hochbewährten Stadttheaterorchesters mit Geige (Konzertmeister *Versteeg*), Oboen und Fagott zeigten, ein Gambist sich um Händels Sonate für dies alte Streichwerkzeug mühte und *Anna Linde* sich temperamentvoll der Cembalowerke annahm. Ein von Lotte Leonard und Dr. Moser gesungenes Kammerduett mußte wiederholt werden, und die Sopranistin holte sich mit der wahrhaft imponierenden Wiedergabe der mächtigen Lukreziakantate verdiente Beifallsstürme. Endlich beschloß das Fest eine Bühnenaufführ-

rung der Händelschen Oper »*Orlandos Liebeswahn*« (Orlando furioso) von 1732, übersetzt und bearbeitet von Dr. H. J. Moser. Wie das bei Breitkopf & Härtel erschienene Textbuch zeigt, kommt hier weniger der Meister rührender Einzelschicksale, sondern der große Dekorateur der Barockbühne zu Wort, der mit Zauberwerk die Schaulust befriedigt, darüber hinaus aber einen unerhörten Reichtum hinreißender Melodien ausstreut und zumal in der Wahnsinnsszene des 2. Aktes Glucksche Gewalt vorwegnimmt. Der szenischen Ausstattung in Halle waren enge finanzielle Grenzen gezogen, dafür konnte sich im Kostümlichen die Maskenfreiheit des Barock frei ausleben (Regie: *August Rösler*), und das Experiment, erstmals statt Oratoriensängern die ständigen Opernkräfte des Hallischen Stadttheaters auf Händel anzusetzen, führte (bis auf einige Koloraturklippen) in überraschendem Maß zum Erfolg, so daß das Werk bisher vier ausverkaufte Vorstellungen erzielte — für Halle ein vielversprechendes Ergebnis, sodaß auch mit anderen Bühnen Verhandlungen schweben. Die Hauptrollen hatten inne *Willy Sonnen* (Bariton, Orlando), *Siegmund Matuszewski* (Tenor, Medoro), *Hilde Voß* (Sopran, Angelica), *Anna Enghart* (Sopran, Dorinde), *Cornelius Barck* (Baß, Zoroaster). Als Dirigent hatte sich *Oskar Braun* der Partitur mit Liebe und schönem Gelingen angenommen.

Das Hallische Händelfest war von vielen prominenten Gästen selbst aus weiter Ferne besucht und fand fast in der gesamten Fach- und Tagespresse solche Anerkennung, daß mit einer zweiten derartigen Veranstaltung am gleichen Ort in Bälde gerechnet werden kann.

Hans Joachim Moser

KÖLN: Zwei *Musikfeste*, mit denen die neue Chronik der »Musik« begonnen werden mag, hatten wir in diesem Sommer, eins von langer Tradition im »großen« Orchester- und Chorstil, das *92. Niederrheinische*, und eins der neu aufblühenden Kammermusik, das *2. Rheinische Kammermusikfest*. Die Niederrheinischen erschienen schon vor dem Kriege vielen als überlebt, und ihre Programmacher haben selbst heute ihren konservativen Sinn noch nicht geändert. So war es in Aachen (1920), so heuer in Köln. Auch in finanzieller Hinsicht sind die musikalischen Machthaber in der »rheinischen Metropole« stark pessimistisch angehaucht, während in anderen Industriestädten des Westens die künstlerische Tatenlust nicht von Geldsorgen gehemmt wird. Im vorigen Winter ist hier die von einer Kölner Konzertagentur in freilich amerikanischem Umfange inszenierte Neueinrichtung von dreißig Konzerten (Gastdirigenten mit auswärtigen Tonkörpern, da es hier an einem zweiten Orchester fehlt) zusammengebrochen, und nunmehr haben sich sogar Schwierigkeiten für den Haushalt der ehrwürdigen Gürzenichkonzerte ergeben, für die die Stadt ihr Orchester der Konzertgesellschaft nur gegen hohes Entgelt zur Verfügung stellt. Das Hauptstück des Niederrheinischen Festes war *Pfitzners* Romantische Kantate, die der Komponist hier zum ersten Male mit starker Wirkung vorführte (Solisten: *Lotte Leonard*, *Maria Olszewska*, *Emil Graf*, *Julius Gleß*). Da für sie acht Orchesterproben verlangt wurden, hielt sich das Programm im übrigen im herkömmlichen Rahmen: *Abendroth* brachte Mendelssohns 114. Psalm, das Beethovensche Violinkonzert (*Hubermann*), die Achte von Bruckner, für dessen sinfonisches Werk sich Abendroth seit dem Tode des Brahmsapostels Steinbach mit aller Liebe eingesetzt hat, und eine hier schon mehr überfällige Brahmsfeier (mit *d'Albert*).

Die Rheinischen Kammermusikfeste gehen von *Willy Lamping*, dem Cellisten des Brühler Schloßquartetts Kurköln, aus, dem ein künstlerisch-wissenschaftlicher Beirat von Musikhistorikern zur Seite steht. Sie dienen wie die Winterkonzerte der Kurkölner der Renaissance der Kammermusik, sammeln auf dem geschichtlichen Entwicklungswege verborgene Schätze, führen sie stilrein ans Licht und berücksichtigen im Gegensatz zu den enger begrenzten Bonner Beethovenkonzerten vor allem die vorklassische Sinfonie- und Quartettliteratur, fördern aber auch durch Preisausschreiben das neuzeitliche Schaffen. Sechs erlesene Vereinigungen wirkten diesmal mit, das *Budapester* Streichquartett, das besonders aufhorchen machte, das *Gewandhaus*-, das *Gürzenich*-Quartett, die *Havemanns*, das *Mairecker-Buxbaum*-Quartett, das *Mannheimer* Streichquartett, sowie Kölner und Frankfurter Bläser. Die Sinfonien in kleiner Besetzung wurden von *Abendroth*, *Fiedler* und *Panzner* geleitet, u. a. Werke von Schein, Corelli, Rosetti, Bach, Mozart und Hugo Wolf. Ein gut klingendes, musikalisch nicht stark anmutendes Klarinettenquartett von *Kurt Schubert* war mit einer Anerkennung, ein Streichquartett von *Rudolf Peters*, das bei klarer Form Abhängigkeit von Brahms und Reger zeigt, mit einem zweiten Preise be-

dacht worden. Von Neueren hörte man sonst *Bártók*, *Haba*, *Hindemith*, von dem letzteren zum ersten Male eine kleine Kammermusik für Bläser, in der Stravinskys grotesker Witz Schule gemacht hat. Zwei Abende des Festes verlebte man im benachbarten Brühler Schloß, in dessen Rittersaal einst der zwölfjährige Beethoven vor dem Kurfürsten konzertiert hat. Auf der Terrasse erklang Mozarts große Bläserserenade in B-dur, womit die schöne alte Übung des Musizierens im Freien wieder aufgenommen wurde. Zu erwähnen bleibt außer diesen Veranstaltungen noch ein »musikfestliches« Opernhauskonzert, in dem *Otto Klemperer*, der geist- und energievolle moderne Dirigent, der kürzlich Schönbergs Pierrot-Melodramen hier einführte, die Neunte von Beethoven zu einem ungewöhnlichen Erlebnis gestaltete. *Walter Jacobs*

SALZBURG: *(Festspiele 1922)*. Die zerrissene Kunstwelt im Zeichen Mozarts wieder zusammenzuführen, Salzburg, die Mozartstadt und eine Kostbarkeit im armen Österreich, zum Treffpunkt des Internationalismus zu machen: ein glücklicher Gedanke. Freilich: dies ist Werberuf ebenso für den Snob wie für den Künstler; unter den heutigen Verhältnissen eigentlich mehr noch für jenen als für diesen. Gleichviel, ein Leitwort der Einigung ist gefunden und wird zunächst gelten.
Mozart kann zweierlei bedeuten: Seligkeit für den, der Heiterkeit, Anmut, Einfachheit liebt. Diese Seligkeit ist das Mißverständnis der Bourgeoisseele. Aber zu Mozart bekennen sich auch die anderen, die Menschen, in denen es künstlerisch gärt. Die sehen hinter Mozarts Hülle, seinem Maß, seiner Schönheit die Unruhe einer dem Höchsten zugewandten Seele. Für sie ist Mozart ewige Sehnsucht, weil er die Unruhe in das Gleichgewicht von Form und Klang zu zwingen wußte; Sehnsucht aller schaffenden und mitschaffenden Musiker der Welt, die auf vielfach gekrümmten Wegen dem Ideal der Form zustreben.
Die Festspiele waren eigentlich nur für den Snob, für den Bourgeois bestimmt, der dieses arme Salzburg mit seinem alten oder auch sehr neuen Reichtum beglücken kann. Das geschah. Denn *Richard Strauß'* Lebendigkeit zog an. *Franz Schalk* wurde mitgenommen. Schönste Stimmen sangen Lebenslust: *Duhan*, *Mayr*, *Elisabeth Schumann* und, mit Vorbehalten, auch *Selma Kurz*. Doch gab es ein Vorspiel auch für jene, die an Reichtümern nichts zubringen, für die Künstler. Die eigentlichen Festspiele waren durch den Namen Richard Strauß bezeichnet, der, als neuer Mozart, Musteraufführungen des alten durch die Wiener Staatsoper in seinem Geist lenken sollte. Und derselbe Richard Strauß wurde auch Deckmantel für das Vorspiel: internationale neue Kammermusik. Er glänzte hier durch die Abwesenheit, die seiner natürlichen Abneigung gegen alle von Strauß abzweigende, vorwärtsgewandte, für ihn selbst uferlose Musik entspricht. Man hätte auf dieses anscheinend so praktische Aushängeschild verzichten sollen.
Gewiß ist, daß das Vorspiel unsere stärkere Teilnahme verdient als das Festspiel. Da, im Mozarteum, wurden zum ersten Male die Fäden zwischen den Schaffenden Europas und Amerikas wieder geknüpft. Tastend findet man sich zusammen. Es ist wahr: ein großmächtiger Verlag, die Universaledition, hat die Bindung der bisher Getrennten unternommen. Dieser Wiener Verlag ist durch seinen österreichischen Charakter als einziger deutscher fähig, die Nationen in der Musik zusammenzuführen. Man wird ihm diese Möglichkeit, dieses Verdienst nicht bestreiten, mit der Randbemerkung allerdings, daß heut die wirtschaftliche Macht des Verlegers mehr als je auch über die Zugkraft idealer, künstlerischer Werte entscheidet. Und daraus ergibt sich nun auch, daß die gebotene Auswahl internationaler Musik von Einseitigkeit nicht frei war. Schließlich war die Bevorzugung Wiener Komponisten deutlich ausgeprägt. Der leitende Gedanke in der trotz vielfacher Verschiedenheiten nach einem Ziel gerichteten Musik unserer Tage trat also nicht klar heraus. Aber ein Anfang war gemacht. Und diesem ersten Schritt folgte der zweite: die Gründung einer internationalen Gesellschaft für neue Musik mit dem Sitz in London.
Am zweiten Tage der »Internationalen Kammermusikaufführungen« in Salzburg angelangt, hatte ich die Violinsonate des führenden Ungarn *Béla Bártók*, Werke des Engländers *Arthur Bliss*, der Franzosen *Darius Milhaud*, *Arthur Honegger*, *Francis Poulenc*, *Claude Debussy*, der Italiener *Francesco Malipiero*, *Ildebrando Pizzetti*, der Spanier *Enrique Granados* und *Manuel de Falla* leider versäumen müssen, darf mich aber auf meine Kenntnis dieser Komponisten berufen, die also auch hier, in der Beleuchtung durch Künstler wie *Marya Freund* und *Jean Wiéner*, einen bedeutenden Auftakt gaben. Übrigens ging auch weiterhin ein wahrer Platzregen von

Musik, und oft recht gleichgültiger und schablonenhafter, über den sehr gewählten Zuhörerkreis dieser Konzerte nieder.
Kammermusik und Lied sind die beiden großen Gebiete, die hier ins Licht gestellt werden: darin offenbart sich der Trieb zur Verinnerlichung der Musik, die allem Gegenständlichen entrückt und für die eine neue Linie gewonnen werden soll. Diese Bemühungen sind natürlich im Quartett von stärkerem Erfolg gekrönt als im Lied. Will man das Wesentliche zusammenfassen, so bleiben drei Quartette, von denen ganz verschieden geartete Erregungen ausgingen; Werke, die übrigens nicht zum ersten Male zur Erörterung standen: *Arnold Schönbergs* fis-moll-Quartett mit Gesang, dessen letzter Satz »Entrückung« als höchster Ausdruck einer neuen Lyrik von den Seelen der Zuhörer Besitz nahm, sie dann in die betriebsame Welt entließ; eine sublime Verknüpfung von Kammermusik und Lied, dort weniger in die Zukunft weisend als hier. Zweitens das Streichquartett *Anton von Weberns*, das den Drang nach Entkörperung der Musik in einem schon ganz jenseitigen, schon sehr fragwürdigen Klangbild ausdrückt. Dann das Streichquartett in C-dur *Paul Hindemiths*, aus dem Urquell der Musik hervorgegangen, hinausgeschleudert, aber im langsamen Satz in neue Bezirke der Innerlichkeit reichend; also eine scheinbare Widerlegung Weberns; und doch sind sie beide durch ihr Ethos verknüpft, dem nur bei Hindemith eine andere eingeborene Kraft zur Verfügung steht. Diese drei Werke wurden durch das *Amar-Hindemith*-Quartett, nein, nicht gespielt, sondern bis in ihre feinsten Verästelungen nachgeschaffen. In demselben schöpferischen Geist, der etwa das Klavierspiel *Walter Giesekings* zu einem großen Erlebnis machte. Es war überhaupt auch ein Fest ausführender Kunst. Man wird an den Vortrag des Cellisten *Alexander Barjansky*, der *Ernest Blochs* hebräische Rhapsodie bis in die letzten Fasern miterlebte, denken wie an die Leistung *Carl Friedbergs* und *Joseph Szigetis*, die desselben Schweizer-Amerikaners Violinsonate darstellten; wird sich gern des gefeilten Klavierspiels des Wieners *Paul Weingarten* erinnern und *Elisabeth Schumann*, *Erika Wagner*, *Felicie Mihacsek-Hüni*, *Dorothy Moulton* als mehr oder weniger zündende Liedersängerinnen zu nennen haben. Das Lied eines *Karl Horwitz* ist aus einer inneren Notwendigkeit geflossen, die man in anderen nicht so leicht findet. Denn *Wilhelm Grosz'* Liebeslieder sind nur reizende, aber wirklich reizende Gebrauchsmusik. Und *Percy Graingers* »Molly on the shore« für Streichquartett ist nicht minder reizend und niedlich: so daß alles in allem eine vollgültige Vertretung des Auslandes, vor allem Englands, erst noch zu suchen ist. Hoffen wir, daß schon das nächste internationale Musikfest, gleichfalls in Salzburg, einen Schritt weiter tut. *Adolf Weißmann*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Porträts von Hans Pfitzner, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Ferruccio Busoni, Wilhelm Furtwängler und Otto Klemperer zeigen die markantesten lebenden Persönlichkeiten des Paul Bekkerschen Einführungsartikels: *Zeitwende*. Sie sind besonders deshalb reizvoll, da einige der Aufnahmen Liebhaberphotographien sind und die Künstler ohne das »Bitte, recht freundlich« des Photographen zeigen, wie sie wirklich im Leben ausschauen.
Zu dem Artikel von Richard H. Stein gehören zwei weitere Aufnahmen.
Der Brief von *Verdi* ist die Antwort auf die von einem Direktor der Deutschen Verlags-Anstalt an den Meister gerichtete Frage, ob er nicht Erinnerungen aus seinem Leben niederschreiben und dem Verlag zur Veröffentlichung überlassen wolle. Die originelle Antwort zeugt von echtem Verdischem Temperament und ist auch ein liebenswürdiges Zeichen seiner bescheidenen Zurückhaltung.
Das Lied »*Geburt Mariä*« des in letzter Zeit immer bekannter gewordenen *Paul Hindemith* stammt aus dem bisher unveröffentlichten Zyklus »Marienleben« von Rainer Maria Rilke. Es ist bezeichnend für den Stil des jungen Künstlers. Mit der Beschränkung auf das Mindestmaß will Hindemith wirken. Wie in seinen drei Operneinaktern die Monotonie als wirksames Kunstmittel eine starke Rolle spielt, so auch hier. Ein Thema, eine harmonische oder melodische Idee wird dem Ohr so lange dargeboten, bis die Stimmung des Liedes völlig dem Hörer adäquat geworden. Hindemith ist 1895 in Hanau geboren und ging dann durch alle »musikalischen Schleusen«, bis er seit 1916 in Frankfurt Konzertmeister wurde.

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

BERLIN: »*Fredegundis*« von *Franz Schmidt* wird im Herbst an der Staatsoper zur Uraufführung gelangen.

BRÜNN: Eine Renaissanceoper, »*Beatrice Caracci*« von *Franz Neumann*, kam hier zur Uraufführung.

HAMBURG: »*Die Geißelfahrt*« ist der Name einer neuen Oper von *G. v. Keußler*, die ihre Uraufführung im Stadttheater erleben wird.

KIEL: Eine der ersten Uraufführungen wird die Oper von *Theodor Blank* »*Das ewige Leben*« sein. Das Libretto stammt aus der Feder *Joseph Delmonts*.
Eine komische Oper »*Doktor Eisenbarth*« von *Rolf Rueff* (Text von *Chr. Flüggen* und dem Komponisten) kam hier zur Uraufführung.

LEIPZIG: Die Oper wird unter Leitung *Otto Lohses Juan Manéns* neuestes Werk »*Der Weg zur Sonne*«, eine dramatische Sinfonie in drei Akten, einem Prolog und Epilog, uraufführen.

STUTTGART: Im Landestheater werden zwei Novitäten in Szene gehen. »*Thamar*«, ein neues Musikdrama von *Wilhelm Mauke*, und eine heitere Oper »*Hannesle und Sannele*« des schwäbischen Dichterkomponisten *Karl Bleyle*.

WIEN: Die neue Oper *Wilhelm Kienzl* hat den Titel »*Hassan der Schwärmer*«. Der Stoff entstammt einer heiteren Erzählung aus »Tausendundeine Nacht«. Die Uraufführung findet in der ersten Hälfte der neuen Spielzeit in der Volksoper statt.

* * *

Eugen d'Alberts neue Oper heißt »*Mareike von Nymwegen*«. Der Text behandelt ein niederländisches Legendenthema.
Alban Berg hat das *Büchnersche* Drama »*Woyzek*« als Oper komponiert.
James Simon ist zurzeit mit der Vollendung einer Oper «*Frau im Stein*« (Dichtung von *Rolf Laukner*) beschäftigt.

OPERNSPIELPLAN

AACHEN: Das Stadttheater wird als Erstaufführungen *Schreker:* »Die Gezeichneten«; *Zemlinsky:* »Eine florentinische Tragödie«; *Mussorgsky:* »Boris Godunow« bringen. Außerdem als Uraufführung *Goetze:* »Der Zwiebelmarkt«.

BERLIN: In der Staatsoper sind an Neueinstudierungen nud Erstaufführungen geplant: *Mozart:* »Don Giovanni«; *Weber:* »Oberon«; *Strauß*: »Ariadne auf Naxos« und teilweise neu »Die Frau ohne Schatten«; *Meyerbeer:* »Hugenotten«; *Korngold*: »Tote Stadt«; *Janazek:* »Jenufa«; *Berlioz:* »Die Trojaner« werden in der Stuttgarter Bearbeitung von *Max v. Schillings* ebenfalls neu herauskommen.
Das Programm der Großen Volksoper hat mit »Freischütz« begonnen, um dann weiter: »Lohengrin«, »Entführung«, »Samson und Dalila«, »Troubadour«, »Tristan«, »Don Pasquale«, »Walküre«, »Schmuck der Madonna«, »Fidelio« u. a. m. zu bringen.

BOCHUM-DUISBURG: Als Uraufführung ist *Julius Weismanns*: »*Schwanenweiß*« in Aussicht genommen.

BORDEAUX: Das Grand-Théâtre kündigt einige Ur- und Erstaufführungen an: »*Amadis*«, das nachgelassene Werk von *Massenet* als Erstaufführung in Frankreich; neben einigen Erstaufführungen französischer Komponisten: »Figaros Hochzeit«, »Der Prophet«, »Die Königin von Saba«, »Hoffmanns Erzählungen« und »Louise«.

DARMSTADT: *Michael Balling* wird »*Das Liebesverbot*« Richard Wagners durch eine Aufführung in diesem Winter wieder zu beleben versuchen.

FRANKFURT a. M.: Die Oper plant folgende Uraufführungen: *Mussorgsky:* »Die Fürstin Horanski«, *Ravel:* »Spanische Stunde«, *Stravinsky:* »Frühlingsfeier«, *Pick-Mangiagalli:* »Sumitra«, *Bruno Hartl:* »Der einzige Mann«, *Offenbach-Sternheim:* »Blaubart«. Als Erstaufführungen sollen in Szene gehen: »Die Frau ohne Schatten«, »Palestrina«, »Manon Lescaut« (Puccini), »Jenufa« (Janacek). Als diesjähriges Weihnachtsmärchen wird »*Tuttifäntchen*« von *Hedwig Michel* und *Franziska Becker* in Scene gehen. Die Mu sik ist von *Paul Hindemith*.

HALLE a. S.: Folgende Erstaufführungen sind geplant: *Korngold*: »Die tote Stadt«, *Eberhardt:* »Der Halling«, *Kienzl:* »Kuhreigen«, *Pfitzner:* »Rose vom Liebesgarten«, *Schillings:* »Mona Lisa«, *Schreker*: »Schatzgräber«, *Tschaikowski:* »Eugen Onegin«, *Weber*: »Die sieben Raben« (bearbeitet von *H. J. Moser* mit der Musik zu Euryanthe).

HANNOVER: Das Stadttheater bringt an Erstaufführungen: *Pfitzner:* »Rose vom Liebesgarten« und »Christelflein«, *Schreker:*

»Der ferne Klang«, *Bittner:* »Das höllisch Gold«, *Stürmer-Weinreich:* »Der Tänzer unserer lieben Frau«.

KÖLN: *Otto Klemperer* wird als diesjährige Uraufführungen »*Katja Katanowa*« von *Janacek* und die Neubearbeitung von »*Romeo und Julia auf dem Dorfe*« von *Delius* bringen. Erstmalig wird »*Der ferne Klang*« und »*Boris Godunow*« aufgeführt werden.

PARIS: Die Opéra Comique bringt außer einer Fülle von Uraufführungen »*La Brébis égarée*« von *Darius Milhaud.* Ferner ein Ballet von *Florent Schmitt* »*Le petit Elfe Ferme-l'œil*« und von *Albert Roussel* »*Le Festin de l'Araignée*«. Von Nichtfranzosen kommen heraus: *Puccini:* »*Gianni Schicchi*«; *Albeniz:* »*Pepita Ximenez*«. »Tristan und Isolde« wird in einer neuen Übersetzung von *Maurice Léna* und *Jean Chantavoine* aufgeführt werden.

STOCKHOLM: Die komische Oper von *Henri Marteau* »*Meister Schwalbe*« wird erstmalig in Szene gehen.

KONZERTE

AACHEN: In den städtischen Konzerten unter *Peter Raabe* werden an neuen Werken aufgeführt: *Bruckners* 5. und 6. Sinfonie, f-moll-Messe; *Braunfels*: Phantastische Erscheinungen; *Erdmann:* D-dur-Sinfonie; *Eidons*: Zwei sinfonische Sätze (Uraufführung); *Haba:* Sinfonische Phantasie; *Pfitzner:* Kantate; *Reger:* Böcklin-Suite, Hiller- und Beethovenvariationen, Vaterländische Ouvertüre; *Haas:* Variationen und Rondo über ein Volkslied; *Reznicek:* Sinfonie im alten Stil; *Rorich:* Ouvertüre zu »Weh dem, der lügt«; *Schönberg:* Fünf Orchesterstücke; *R. Stefan:* Musik für Orchester; *Strauß:* Alpensinfonie; *Wetz:* 3. Sinfonie.

BERLIN: *Alfred Lichtenstein* bringt in 10 Flötenkonzerten die neueste Flötenliteratur zu Gehör. Es werden zur Aufführung gelangen: Stücke für Flöte allein, Flötensonaten, Stücke für Flöte und Schlagzeug, auch Harfensonaten, ein Bläserquartett, ein Klaviersextett, Rhapsodien, ein Konzert für Flöte und kleines Orchester, *Schönbergs* »Pierrot Lunaire«, *Hindemiths* »Die junge Magd«, *Honeggers* Rhapsodie für zwei Flöten, Klarinette und Klavier. Die Konzerte finden im Brahmssaal statt. Eintrittskarten werden *kostenlos* ausgegeben, mit Ausnahme des 4. und 5. Abends. Alle musikalisch Interessierten werden gebeten, ihre Wünsche für Eintrittskarten an Alfred Lichtenstein, Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 22/23 zu richten. — Im Oktober wird *Ernst Wendel* (Bremen) ein Violinkonzert von *Respighi* als Erstaufführung in Deutschland bringen. Solistin ist *Armida Senatra.*

Die Sinfoniekonzerte der Staatsoper werden von *Hermann Abendroth* geleitet werden.

BOCHUM: Außer einem im März 1923 stattfindenden Regerfest werden folgende Uraufführungen geplant: Ein Orchesterstück von *Adolf Busch*, Variationen von *Schulhoff*, Intermezzo von *Bagier*, Herbstnacht von *Beilschmidt* und Lieder mit Orchester von *Smigelski* und *Siegel.* Außerdem wird *Schönbergs* »Pierrot Lunaire« aufgeführt.

DRESDEN: *Henri Marteaus* 1. Sinfonie »Gloria Naturae« wird im Oktober von dem Philharmonischen Orchester unter Leitung des Komponisten uraufgeführt werden.

Im November wird ein von der Heinrich-Schütz-Gesellschaft ausgehendes *Erstes Heinrich-Schütz-Fest* stattfinden, zur Feier des 250. Todestages des Meisters.

ELBERFELD: Die Konzertgesellschaft kündigt folgende Werke an: *Händel*: »Samson«, *Bach:* »Matthäuspassion«. An Neuem werden aufgeführt: *Pfitzners* Kantate »Von deutscher Seele«, *Grabners* »Weihnachtsoratorium« (Uraufführung), *Bruckners* 2. und 9. Sinfonie; *Mahlers* 6. Sinfonie werden außer Orchesterwerken lebender Komponisten (*Ehrenberg, Graener, Kornauth, Korngold, Schoek, Schreker, Sekles*) vorgeführt werden.

FLENSBURG: Die städtische Musikdirektion kündigt 10 Sinfoniekonzerte an. Der Spielplan wird folgende Werke enthalten: Zwei Sinfonien von *Brahms*; das Violindoppelkonzert in D-dur von *Bach*; 4. Sinfonie von Schumann; *Richard Strauß'* Don Juan und Orchesterlieder; *Liszts* Mazeppa und Faustsinfonie; *Mahlers* 3. und 4. Sinfonie; Werke von *Bruckner* und *Reger*; *Braunfels'* »Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz«; *Pfitzners* Ouvertüre zu »Christelflein« und die drei Vorspiele des »Palestrina«; *Tschaikowskis* »Pathétique«, Werke von *Rachmaninoff*, *Stravinsky:* »Feuerwerk«; Werke von *Berlioz* und *Busoni.*

HALLE a. S.: Eine *Regerwoche* ist zur Feier des 50. Geburtstages des Meisters in Aussicht genommen.

HEIDELBERG: Vom 25. bis zum 29. Oktober veranstaltet die Stadt eine *Bach-Reger-Feier*, zu der u. a. hervorragende Solisten: Adolf Busch (Violine), Rudolf Serkin (Kla-

vier), Christian Döbereiner (Viola da Gamba), Arno Landmann (Orgel), Dr. Rosenthal (Gesang) und Henny Wolf (Gesang) ihre Mitwirkung zugesagt haben. Es finden 6 Konzerte (3 mit Orchester bezw. mit Chor und Orchester) statt. Die künstlerische Oberleitung liegt in den Händen des Direktors des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität, Prof. Dr. *Theodor Kroyer;* die musikalische Leitung haben die Herren *Paul Radig* (städt. Musikdirektor), *Paul Gies* (Direktor der Musikakademie) und Dr. *H. M. Poppen* (akad. Musikdirektor) übernommen.

KÖLN: »Sinfonische Phantasie«, ein neues Werk von *H. H. Wetzler* für großes Orchester gelangt im 1. Gürzenichkonzert zur Uraufführung.

PRAG: Ein Marienoratorium »Die Mutter« von *Gerhard v. Keußler* gelangt zur Erstaufführung.

STUTTGART: Ein neues Werk von *Rudolf Peterka,* sein opus 8 »Triumph des Lebens« für großes Orchester, gelangt im Oktober zur Uraufführung.

WIEN: Hier wird zum ersten Male das abendfüllende Oratorium »Marienleben« von *A. v. Othegraven* durch den Chor Dreizehnlinden aufgeführt werden.

R. Stöhr hat ein großes Chorwerk »Notturno sinfonico« vollendet.

TAGESCHRONIK

Eine Internationale Gesellschaft für neue Musik ist nach Absolvierung der Salzburger internationalen Kammermusikwoche unter Vorsitz des englischen Musikgelehrten Prof. Dr. *Dent* (London) zustande gekommen. Es ist zum ersten Male seit der Vorkriegszeit, daß sich Musiker und Musikschriftsteller zu einem Weltbund zur gegenseitigen Pflege der Musik, zur Veranstaltung von alljährlichen Musikfesten und zum internationalen Notenaustausch vereinigt haben. In das Präsidium des vorbereitenden Ausschusses wurden gewählt: Für *Amerika*: Prof. Dr. Sonneck, Dr. Saerchinger; für *Belgien*: Prof. Collard; für *Deutschland:* Prof. Dr. Adolf Weißmann; für die *Tschechoslowakei:* Dr. Erich Steinhard, Dr. Vàclav Stepan; für *England:* Prof. Dr. Dent, Prof. Ewans; für *Frankreich:* Arthur Honnegger, D. Milhaud; für *Italien:* Prof. Gatti; für *Österreich:* Dr. Paul Stefan, Dr. R. Réti, H. Damisch; für *Spanien:* Salazare; für *Dänemark:* Hammerik; für *Ungarn:* Béla Bártók.

Im Nachlaß von *Alexander Scriabin* haben sich mehrere unveröffentlichte Werke gefunden, die nunmehr im Druck erscheinen werden. Darunter auch eine Sinfonie.

Die *Eintrittspreise* der Berliner Staatsoper werden in dieser Spielzeit erheblich heraufgesetzt. Berlinern, Reichsdeutschen und Österreichern wird eine Ermäßigung von vier Fünfteln des regulären Preises gewährt werden. Deshalb hat sich jeder, der dieser Ermäßigung teilhaftig werden will, mit einem Ausweis zu versehen, der ihn als Deutschen kennzeichnet. (Die Ausweise müssen mit einer amtlich beglaubigten Photographie versehen sein.)

Sieben erste *deutsche Opernkräfte* sind für die nächste Spielzeit an die Metropolitan Opera in *Neuyork* verpflichtet worden: Barbara Kemp, Elisabeth Rethberg, Delia Reinhardt; die Herren Michael Bohnen, Paul Bender, Tauber und Schützendorf. Als Regisseur für einige Neuaufführungen ist von Wymetal aus Wien engagiert.

Das *Deutsche Opernhaus* in Charlottenburg wird mit seinem Personal im kommenden Winter ein Gastspiel in *Neuyork* absolvieren. Das Gastspiel wird 16 Wagneraufführungen umfassen. Die erste Vorstellung hat man auf den 12. Februar 1923 festgesetzt.

Julius Epstein konnte seinen 90. Geburtstag feiern. Er war ein Freund von Brahms und der Mitbegründer des Wiener Konservatoriums, der späteren Staatlichen Akademie. Sein berühmtester Schüler war *Gustav Mahler*, den er als Fünfzehnjährigen entdeckte und in dem er als einer der ersten ein großes musikalisches Genie erkannte.

Der Senior der deutschen Tonkünstler, *Carl Adolf Lorenz*, konnte am 13. August seinen 85jährigen Geburtstag feiern. Er ist der Komponist einer Reihe von Oratorien, und seine Oper »Harald und Theano« erlebte 1893 im weiland Königlichen Theater in Hannover mehrere Aufführungen.

Im August beging der langjährige Leiter der Dresdener Liedertafel, *Reinhold Becker*, seinen 80. Geburtstag.

Für den aus Gesundheitsrücksichten ausscheidenden *Ferdinand Löwe* wurde *Joseph Marx* zum Direktor der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst gewählt.

Wolfram Humperdinck, der einzige Sohn des verstorbenen Meisters, ist dem Deutschen Nationaltheater in Weimar als Opernspielleiter verpflichtet worden.

Der Geraer Hofkapellmeister *Laber* wird gleichzeitig mit seiner Tätigkeit in Gera die

musikalische Oberleitung des umgebauten Stadttheaters in Plauen übernehmen.
Der vom Mannheimer Nationaltheater aus Düsseldorf verpflichtete Kapellmeister *Erich Kleiber* wurde auch als Leiter des Musikvereins Mannheim bestimmt.
Erich Band vom Landestheater Stuttgart erhielt den Titel »Württembergischer Staatskapellmeister«.
Der Oberregisseur der Leipziger Oper, *Karl Schäffer*, wurde zum Intendanten von Dortmund gewählt.
Der Musikhistoriker Dr. *Erich Steinhard* (Prag VII malirska 386), mit der Herausgabe der Selbstbiographie des Altprager Komponisten Johann Wenzel Tomaschek betraut, ersucht Besitzer von Schriften, Handschriften und Porträts dieses Tonsetzers, die zur Ergänzung der Lebensgeschichte des Meisters dienen könnten, um Bekanntgabe ihrer Adressen.
In den zwei internationalen Musikerkonferenzen zu Köln wurde ein nordisch-zentraleuropäischer Musikerbund errichtet, dessen Sitz in Stockholm ist. Der Bundespräsident wurde *Gösta Lemon*, der Präsident des schwedischen Musikerverbandes.
Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer veröffentlicht ihren Geschäftsbericht 1921. Die Gesamteinnahmen betrugen 714 200 Mk. Die Aufführungsgebühren allein 649 200 Mk. Davon wurden an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Dichter, Verleger und an die Unterstützungskasse der Genossenschaft verteilt Mk. 429 700. Aus der Unterstützungskasse wurden 1921 ausbezahlt Mk. 68 700.
Richard Wagners Meistersingerpartitur erscheint demnächst in Faksimiledruck im Dreimaskenverlag. Subskriptionspreis ist bis auf weiteres: Halbleder Mk. 3500 (regulärer Preis: Mk. 10 000); Ganzpergamentausgabe Mk. 7500 (regulär Mk. 18 000); Ganzlederausgabe: Mk. 9000 (regulär Mk. 22 000).
Im Herbst erscheint der II. Band der »Geschichte der deutschen Musik« (1618—1809) von *Hans Joachim Moser* im Verlag Cotta.
Th. v. Gosen in München hat den Auftrag erhalten, für Mexiko ein Beethoven-Denkmal zu schaffen.
Elie Poirée hat es unternommen, eine Wagnerbiographie zu schreiben.
Als Konzertmeister der Berliner Philharmoniker wurde ein Schüler von Willy Hess, *Henry Holst*, verpflichtet.
Eine Reihe bedeutender Tonkünstler hat beschlossen, in Berlin eine *Internationale Komponistengilde* zu gründen. Der Zweck der I. K. G. ist die Veranstaltung von Konzerten, die die Werke der Mitglieder zu Gehör bringen. Die Programme sind zum Austausch in den verschiedenen Gruppen des Auslandes bestimmt. Die bedeutsamste Erscheinung in der I. K. G. ist *Ferruccio Busoni*.

TODESNACHRICHTEN

BARCELONA: Der bedeutende spanische Musiker *Felipe Pedrell* starb im Alter von 81 Jahren. Er war der Vorkämpfer deutscher Musik in Spanien und trat schon im Jahre 1866 als Verteidiger Richard Wagners in Spanien auf.

DANZIG: *Karl Fuchs* ist im Alter von beinahe 84 Jahren gestorben. Seine persönliche Freundschaft mit Nietzsche und sein enges Verhältnis zu dem großen Philosophen haben einen Widerglanz in dem Leben des Verstorbenen gefunden. Seine überragende Erscheinung in der Musikwissenschaft wird in weitesten Kreisen unvergessen sein.

EISENACH: Der Cellovirtuose *Heinrich Kiefer* ist im Alter von 55 Jahren verschieden. Er war an den größten deutschen Orchestern als Solocellist tätig. Nach zwei Jahren Lehrtätigkeit am Sternschen Konservatorium in Berlin ging er nach München und unternahm von da aus mit dem von ihm begründeten Münchner Streichquartett Konzertreisen ins In- und Ausland. Aus Dresden ging er dann als Solocellist an das Städtische Orchester in Eisenach.

PRAG: *Wilhelm Zemanek*, der Dirigent des Philharmonischen Orchesters, † im Alter von 47 Jahren.
Der Komponist und Musikschriftsteller *Wenzel Novotny* verstarb hier. Er hat über hundert fremde Opern ins Tschechische übersetzt.

WERYK: Der bedeutendste Vertreter ukrainischer Volksmusik, *Cyrill Stetzenko*, ist dem Flecktyphus erlegen.

WIEN: Die Opernsängerin *Berta Steinher* † 72 Jahre alt. 1881 trat sie zum letzten Male in Berlin als »Aida« auf.

ZÜRICH: Eine der überragendsten Sängererscheinungen *Johannes Meschaert* ist im Alter von 65 Jahren dahingegangen. Er ist geborener Holländer und ging vom Violinspiel zum Gesangstudium bei Schneider, Stockhausen und Wüllner über. Auch als Dirigent in Amsterdam ist er tätig gewesen. Seit dem Jahre 1911 wirkte der Verstorbene als Lehrer an der Hochschule für Musik in Berlin.

* VORLESUNGSCHRONIK *

Von den für das Wintersemester 1922 an deutschen, österreichischen und schweizerischen Universitäten angekündigten Vorlesungen zum Musikstudium sind die folgenden bisher zu unserer Kenntnis gelangt:

BASEL: *Nef*, Die Choräle J. S. Bachs. Beethoven, Leben und Werke. Analyse ausgewählter Kompositionen. BERLIN: Lag bis Redaktionsschluß noch nicht vor. BERN: *Graf*, Übungen im kirchlichen Orgelspiel, verbunden mit Vorführung und Erklärung ausgewählter liturgischer Orgelmusik. *Kurth*, Studien zur Harmonik und Melodik Schuberts. Das musikalische Volkslied der europäischen Länder mit besonderer Berücksichtigung der Schweiz. Allgemeine Musikgeschichte: Das Zeitalter der Renaissance. BONN: *Schiedermair*, Geschichte der Oper, des musikalischen Dramas, des Singspiels vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Lektüre der musikalischen Schriften E. T. A. Hoffmanns. *A. Schmitz*, Johann Sebastian Bach. Der instrumentale Kontrapunkt des Bachzeitalters. DRESDEN: *E. Schmitz*, Richard Wagners Leben und Werke. Einführung in die Musikgeschichte. Führende Meister der Tonkunst aus fünf Jahrhunderten. Einführung in die Musikästhetik. ERLANGEN: *Schmidt*, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert. Liturgische Übungen mit musikgeschichtlichen Erläuterungen. Theorie der Musik. J. S. Bachs Kirchenkantaten. FRANKFURT a. M.: *Bauer*, Geschichte der deutschen Musik von 1650 bis zum Tode Händels. Leben und Werke von Johannes Brahms. FREIBURG i. B.: *Gurlitt*, Die alt-niederländische Musik von Dufay bis Josquin. Lektüre ausgewählter Schriften von Johannes Tinctoris. In Gemeinschaft mit *Müller-Blattau*, Einführung in das Studium der Notationskunde. GIESSEN: *Trautmann*, Franz Schubert und seine Werke. Übungen in Elementartheorie und in den Anfangsgründen der Harmonielehre. GREIFSWALD: *Zingel*, Der Erlösungsgedanke in Wagners Werken. Der vierstimmige Satz als Grundlage für den Klaviersatz. Kirchenmusikalische Übungen. HALLE: *Schering*, Einführung in die Musikwissenschaft. Die deutsche Musikästhetik seit Kant. Übungen in der musikalischen Paläographie. *Moser*, Musikgeschichte der deutschen Romantik. Übungen zu Luthers Liedern. HAMBURG: *Hoffmann*, Stimmbildung und Stimmhygiene. HEIDELBERG: *Kroyer*, Johann Sebastian Bach. *Poppen*, Harmonielehre. Kontrapunktübungen. JENA: *Volkmann*, Praktische Übungen in Harmonielehre. Analysen der ersten Klaviersonaten von Beethoven als Grundlage des Musikverständnisses. KIEL: *Stein*, Musikwissenschaftliche Übungen. *Mayer-Reinach*, Musikwissenschaftliches Kolloquium. KÖLN: *Bücken*, Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der vorklassischen Musik. Die Grundlagen der musikalischen Bildung. Stilkritische Übungen zur Geschichte der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts. *Kinsky*, Geschichte der Streichinstrumente. Einführung in die Geschichte der Notenschrift. *Unger*, Musikalische Harmonielehre. KÖNIGSBERG i. Pr.: *Fiebach*, Elementartheorie. Orgelbau. Instrumentenkunde. LEIPZIG: *Abert*, Historische Orchester- und Kammermusikübungen. *Seidl*, Stimmbildung. MARBURG: *Stephani*, Musikalische Formenlehre. Akkordverbindung, Modulation, Choralsatz. MÜNCHEN: *Sandberger*, gemeinsam mit *Scholz*, Einführung in die Musikwissenschaft, Harmonielehre für Anfänger. *Von der Pfordten*, Mozarts Leben und Werke. MÜNSTER: *Volbach*, Die Musik unserer Zeit und die musikalischen Formen. ROSTOCK: *Thierfelder*, Altchristliche und frühmittelalterliche Musik. Die Formen der absoluten Instrumentalmusik. Harmonielehre. STUTTGART: *Meyer*, Das Drama Richard Wagners. TÜBINGEN: *Hasse*, Die Klavier- und Orgelmusik des Generalbaßzeitalters. Formenlehre an der Hand von Mozarts und Schuberts Klaviersonaten. Harmonielehre für Anfänger. Gemeinschaftlich mit *Weise*, Geschichte der Oper bis auf Gluck und Mozart, kulturgeschichtlich und musikalisch. WÜRZBURG: *Kaul*, Einführung in die Musikwissenschaft. Johannes Brahms. ZÜRICH: *Bernoulli*, Kantoren und Kantoreien bis zum Bachzeitalter. Dokumente des Minne- und Meistersanges. Die Musik im Altertum und Orient. *Gysi*, Von Wagner bis Schreker: Wege und Ziele der neueren Oper.

Nachtrag. BERLIN: *Wolf*, Die Lieder des Mittelalters. Der evangelische Choral. Carl Maria v. Weber, sein Leben und seine Werke. *Schünemann*, Geschichte der Klavier- und Orgelmusik. *Fleischer*, Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vornehmlich in Deutschland. Entwicklung und Gebrauch der Tonschriften in Vergangenheit und Gegenwart. *Sternfeld*, Richard Wagner. *Friedlaender*, Johannes Brahms, mit Erläuterungen am Klavier. *Sachs*, Musikinstrumentenkunde II. Teil.

VOM BÜCHER- UND MUSIKALIEN-MARKT

BÜCHER

E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze I/II. Herausgeber Dr. E. Istel.
Heinrich Werner: Der Hugo-Wolf-Verein in Wien.
Gustav Schur: Erinnerungen an Hugo Wolf. Herausgeber H. Werner.
Theodor Uhlig: Musikalische Schriften. Herausgeber Ludwig Frankenstein.
Franz Gräflinger: Anton Bruckner.
Hans Tessmer: Anton Bruckner. Eine Monographie.
Dr. *Max Arend*: Zur Kunst Glucks.
Prof. *August Weweler*: Ave Musica!
Adolf B. Marx: Vortrag Beethovenscher Klavierwerke.
Friedrich Nietzsche: Randglossen zu Bizets Carmen. Herausgeber Hugo Daffner.
Arthur Seidl: Die Hellerauer Schulfeste.
Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst.
Gustav Bosse: Almanach der Deutschen Musikbücherei 1921 und 1922.
Dr. *Konrad Huschke*: Die deutsche Musik und unsere Feinde.
Edgar Istel: Revolution und Oper.
Paul Stefan: Die Feindschaft gegen Wagner.
Paul Marsop: Zur Sozialisierung der Musik und der Musiker.
Sämtlich im Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.
Walter Niemann: Das Klavierbuch. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig (1910).
Hermine Schwarz: Ignaz Brüll und sein Freundeskreis (1922).
Julius Winkler: Die Technik des Geigenspiels (1922).
Karl Goldmark: Erinnerung aus meinem Leben (1922).
Sämtlich im Rikola-Verlag, Wien.
Rudolf St. Hoffmann: Franz Schreker (1921).
Paul Stefan: Neue Musik und Wien (1921).
Egon Wellesz: Arnold Schönberg (1921).
Gisella Selden-Goth: Ferruccio Busoni (1922).
M. D. Calvocoressi: Mussorgsky (1921).
Ernst Decsey: Die Spieldose (Musiker-Anekdoten) (1922).
Stendhal: Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn (1922).
Sämtlich im Verlag: E. P. Tal, Wien.
Karl Kobald: Alt-Wiener Musikstätten. Amalthea-Verlag, Leipzig (1919).
Alfred Schnerich: Joseph Haydn. Amalthea-Verlag (1922).
Conrad Wandrey: Hans Pfitzner. Verlag: H. Hesse, Leipzig (1922).
Thusnelde Fetzer: Lehrgang zur Bildung des Klangbewußtseins. Verlag: J. G. Cotta, Stuttgart-Berlin (1921).
Beethovens Briefe (Auswahl). Herausgeber Dr. *Karl Storck*. Verlag der Wuppertaler Druckerei, Elberfeld.
Friedr. E. Koch: Der Aufbau der Kadenz. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig (1920).
Arthur Seidl: Hans Pfitzner.
Max Hasse: Max Reger.
Suhr: Der künstlerische Tanz.
H. v. Wolzogen: E. T. A. Hoffmann.
Eugen Schmitz: Das Madonnenideal in der Tonkunst.
Sämtlich im Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.

MUSIKALIEN

José Berr: Konzertstück für Flöte und Klavier. op. 72. Sonatine Pappilon. op. 74. Verlag: N. Simrock, Berlin.
Xaver Scharwenka: Sommertage am Achensee, für Klavier, Pauken und Posaune. op. 89. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

W. Osinski: Drei Stücke für Violine und Klavier. Fünf Stücke für Klavier. op. 10.
Paganini-Osinski: Motto Perpetuo, I/III.. op. 7. Für Klavier. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
A. M. Schnabel: Sonate C-dur, op. 1. Sonate es-moll, op. 8. Für Klavier. — 6 Lieder, op. 2. 4 Lieder, op. 3. 2 lyrische Lieder, op. 7. Kleine Lieder, op. 6. Kleine Lieder, Heft 2, op. 9. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
Karl Bohm: Wie die Alten sungen. 13/15. Für Violine und Klavier. Verlag: N. Simrock, Berlin.
P. Amadis: Kompositionen für Klavier. op. 31. 17/25. Verlag: N. Simrock, Berlin.
Nicola Messer: 10 Lieder. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
Wilhelm Rinkens: 12 Lieder. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.
Hermann Stephani: 20 Kinderlieder. in Selbstverlag Kommission bei C. F. W. Siegel, Leipzig.
Alfred Bortz: 4 Kinderlieder. Verlag: N. Simrock, Berlin.
Richard Stöhr: Konzertphantasie für Violine und Orchester. op. 50. (Klavierauszug.) Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.
Johannes Brahms: Zigeunerlieder. op. 103. (Ausgabe für Männerchor von Otto Wolf.) Verlag: N. Simrock, Berlin.
A. M. Schnabel: Gorm Grymme (Melodram), op. 11.
G. F. Händel: Pastorale (Hjalmar v. Dameck).
K. Ph. E. Bach: Sonatine C-dur (H. v. Dameck).
Sämtlich im Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
Josquin de Prés: Motetten I, Klagelieder (Partituren). Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.
A. M. Schnabel: Trio c-moll. op. 10. — Sonate G-dur für Violine und Klavier. op. 5. — Sonate cis-moll. op. 4. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
Richard Stöhr: Quartett d-moll. op. 63. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.
Theodor Blumer: Capriccio. op. 42. Für Violine und Orchester (Partitur). Verlag: N. Simrock, Berlin.
Friedrich Bach (Georg Schünemann): Ausgewählte Werke (9 Bände). Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig-Bückeburg.
Johannes Wolf: Musikalische Schrifttafeln 1/4. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig-Bückeburg.
Emil Bohnke: Sonate b-moll für Klavier. op. 10. — Thema mit Variationen für großes Orchester. op. 9. (Partitur.) Verlag: N. Simrock, Berlin.
Ruben Liljefors: Konzert für Klavier und Orchester. op. 5. (Klavierauszug.) Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
Richard Wetz: Zweite Symphonie A-dur. op. 47. (Partitur.) Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.
Paul Graener: Suite für großes Orchester. op. 22. (Aus dem Reiche des Pan.) (Partitur.) Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.
Ludwig Lürmann: Vorspiel zu einer Komödie für großes Orchester. op. 6. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.
Volkmar Andreae: Streichtrio in d-moll. op. 29. — Streichquartett e-moll. op. 33. — Rhapsodie für Violine und Orchester. op. 32. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.
Hermann Suter: Sextett für Streicher. op. 18. — 3. Streichquartett G-dur. op. 20. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.
Philipp Gretscher: 5 Lieder, op. 105. — 4 Lieder, op. 103.
Hermann Kögler: Variationen für Klavier. op. 30. — 4 Lieder, op. 55.
Fritz v. Bose: Thema mit Variationen. op. 17. Für Klavier.
Julius Weismann: 7 Lieder, op. 70.
Sämtlich im Verlag: Steingräber, Leipzig.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Das Marienleben

Gedichte von Rainer Maria Rilke

Für Sopran und Klavier

von

Paul Hindemith

op. 27

Nr. 1: Geburt Mariä

Musikbeilage zu »DIE MUSIK«. XV. Jahrgang

Heft I. Oktober 1922.

Leicht wiegende Viertel. *Durchweg sehr zart und schlicht.*

p *sempre legato* *pp* *p*

O, was muß es die En-gel ge - ko-stet ha - ben, nicht auf - zu - sin-gen plötzlich wie man auf-weint, da sie doch wuß-ten: in die - ser Nacht wird dem Kna - - ben die Mut - - ter ge - bo - - - ren, dem Ei - nen,

pp *dolce* *ppp* *p* *L.H.* *mp*

der bald er - scheint.

mf *ppp*

Ein wenig ruhiger.

p

Schwingend verschwiegen sie sich und

p sehr weich

zeig-ten die Rich-tung, wo, al - lein das Ge-höft lag des Jo - a - chim, ach sie fühl - ten in

mf

sich und im Raum die rein-ste Ver-dich - tung, a-ber es durf-te keiner nieder zu ihm.

Ritenuto *pp*

p *pp*

mp

Denn die bei-den wa-ren schon ganz aus-ser sich vor Ge-tu-e. Ei-ne Nach-ba-rin kam und klug-te und wuß-te nicht wie, der Al-te, vor-sich-tig ging und ver-hielt das Ge-mu-he ei-ner dun-ke-len Kuh. Denn so war es noch nie.

p *pp*

Wie am Anfang.

Ritardando

ppp

HEINRICH SCHÜTZ

ZUM 250. TODESTAGE

VON

ERICH H. MÜLLER-DRESDEN

Zu den wenigen vorbachischen Meistern, deren Kompositionen auch heute noch hin und wieder erklingen, gehört auch *Heinrich Schütz*. Er ist, das kann wohl ohne Übertreibung gesagt werden, trotz aller verdienstvollen Arbeiten, die mit Spittas Gesamtausgabe bis zu Pirros Biographie für ihn geleistet worden sind, für das breitere Publikum eine unbekannte Größe. Die Gründe dafür sind mannigfacher Art. Schütz, den man vielleicht als den letzten großen deutschen Renaissancemusiker bezeichnen darf, lebte in einer Zeit, die der Verbreitung seines Schaffens hinderlich war durch die kulturfeindlichen Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges, die Wirren der Gegenreformation und die daraus resultierende Verfolgung alles Protestantischen. Aber auch die Folgezeit hat ihm nicht die gebührende Achtung gezollt. Sein reines, strenges Kunstideal war ein anderes als das des Barockzeitalters. Äußere und innere Gründe sprechen da stark mit. Das Klangideal der Schützzeit ist ein anderes als das des Bachschen Zeitalters. Besonders stark macht sich auch dies wieder auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst fühlbar. Trat doch bald nach Schütz die Kunst des Orgelbaues in ein neues Stadium und bewirkte eine Bereicherung der Orgelkomposition nach der Seite des Klanglichen hin, während sie nach der Seite des rein Musikalischen zu einer gewissen Verarmung führte. Wesentlicher aber noch als dieser Grund erscheint mir ein anderer: Heinrich Schütz ist der Vertreter des reinsten germanischen Individualismus, sein Schaffen wurde nicht, wie das eines Palestrina oder Orlando Lasso, durch Jahrhunderte hindurch von dem romanischen Zentralismus, der zwar seine Hochblüte um 1600 bereits überschritten hatte, aber auch heute noch besteht, propagiert. Schütz' Schaffen dagegen wurde wohl von den Zeitgenossen anerkannt und gelobt, fiel aber, da eine Tradition in künstlerischen Dingen in Deutschland erst seit reichlich einem halben Jahrhundert besteht, schnell der Vergessenheit anheim. Erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, als man begann, sich mit der Geschichte der einzelnen Künste systematisch zu befassen, entdeckte man, daß Schütz und seine Zeitgenossen den Boden für die Kunst des 18. Jahrhunderts haben bereiten helfen, daß sie es waren, die das italienische Kunstideal ihres Zeitalters durch die Intensität, mit der sie es aufgenommen, und die Originalität ihrer eigenen Persönlichkeit, mit der sie es verschmolzen haben, in ein deutsches Kunstideal zu wandeln bestrebt waren. Nur wenigen auserlesenen Meistern ist dies geglückt, zu diesen begnadeten aber, die wir mit Recht zu den Grundsteinlegern der deutschen Tonkunst rechnen dürfen,

gehört Heinrich Schütz. Er ist der älteste deutsche Musiker, dessen Schaffen alle die Züge in sich vereinigt, die die Weltgeltung deutscher Musik bedingten. Heinrich Schütz entstammte einer alten Weißenfelser Familie, deren älteste nachweisbare Glieder wohl der um 1460 in Leipzig studierende Johann Schütz und der 1466 immatrikulierte Gregorius Schütz sind. Genauere Kunde haben wir erst von den Großeltern des Komponisten: Albrecht und Anna Schütz, die den noch heute bekannten Gasthof »Zum Schützen« bewirtschafteten. Einer ihrer Söhne: Christoph Schütz, der mit Euphrosyne, der Tochter des Bürgermeisters Johann Piegert aus Gera, vermählt war, bewirtschaftete in Köstritz den »Goldnen Kranich«, ein Gasthof, der an der großen Handelsstraße, die von Frankfurt über Kassel nach Leipzig führte, lag. Dort verlebte auch Heinrich, der am 8. Oktober 1585 geboren war, seine ersten Kinderjahre. Als 1590 der Großvater Albrecht in der zweiten Hälfte des Monats Juli die Augen zum ewigen Schlummer geschlossen hatte, übersiedelte die Familie Christophs in das Stammhaus nach Weißenfels. Hier empfing Schütz im Kreise seiner Geschwister, von denen wir sechs Brüder und zwei Schwestern den Namen nach kennen, seine ersten Kenntnisse durch den Hauslehrer Michel und andere »Hofmeister«, deren Namen nicht überliefert sind. Da er eine schöne Sopranstimme hatte, wird er wohl auch schon frühzeitig in der Stadtkirche unter Kantor Georg Webers Leitung mitgesungen haben. 1598 hörte Landgraf Moritz von Hessen den Knaben und war so überrascht von seinen musikalischen Fähigkeiten, daß er ihn mit nach seiner Residenz nehmen wollte. Die Eltern gaben aber zunächst keine Einwilligung, erst ein Jahr später, am 20. August 1599, brachte ihn der Vater nach Kassel, wo er in das Mauritianum, eine Anstalt für junge Edelleute, als Alumnus symphoniacus aufgenommen wurde. In dieser Anstalt eignete er sich eine umfassende Bildung an und verließ sie erst 1608, um sich in Marburg, wo er am 27. September immatrikuliert wurde, juristischen Studien zu widmen. Sein Bruder Georg folgte ihm am 30. Dezember. Er unterbrach schon im folgenden Jahre sein Studium, da ihm der Landgraf, dessen Förderung er so viel zu verdanken hatte, die Mittel zu einer Reise nach Venedig zur Verfügung stellte. In Venedig wurde er Giovanni Gabrielis Schüler und begann ein geregeltes musikalisches Studium unter der Führung dieses Meisters, der mit klugem Blick die außergewöhnliche Begabung Heinrichs erkannte. Bereits 1611 zeigten sich die ersten Früchte seines Strebens. Ein Buch Madrigale, das seinem Gönner, dem Landgrafen Moritz, gewidmet war, erschien im Druck. Als im folgenden Jahre sein Lehrmeister Gabrieli die Augen für immer geschlossen hatte, nachdem er vorher noch — gleichwie sein Onkel Andrea dem jungen Hans Leo Haßler — Schütz einen Siegelring geschenkt hatte, kehrte Schütz in die Heimat zurück. Er ließ sich in Leipzig als Student der Rechte inskribieren, scheint aber bald wieder nach Kassel gekommen zu sein, wo er wohl als Hoforganist Dienste getan hat. 1614 kam Schütz zum ersten Male nach-

weislich nach der Stadt, in der er später durch 57 Jahre an leitender Stelle stehen sollte, nach Dresden. Dort wurde damals die Taufe des Prinzen August von Sachsen, des dritten Sohnes von Johann Georg I., gefeiert. Die Festlichkeit war überaus prunkvoll und hatte Musiker von weit und breit zusammengeführt. Unter anderen Werken wurde auch eines für sechs Chöre mit Orchester und Solostimmen aufgeführt, das wohl von Michael Praetorius, der damals zugleich Braunschweiger und Dresdener Hofkapellmeister »von Haus aus« war. Welchen Anteil Schütz an dieser Feier hatte, ist nicht mehr festzustellen. Immerhin erweckte er die Aufmerksamkeit des Kurfürsten und wird wohl von ihm aufgefordert worden sein, noch länger in Dresden zu bleiben, denn erst Ende Oktober kehrte er nach Kassel zurück. Kurz nach seiner Rückkehr bestimmte ihn Landgraf Moritz zum Haushofmeister seiner Kinder; er scheint aber diese Stelle nur kurze Zeit innegehabt zu haben, da er bereits im August 1615 wieder nach Dresden kam, wohin er zunächst nur auf zwei Jahre beurlaubt war. Bereits im folgenden Jahre rief ihn Landgraf Moritz zurück. Vergeblich. Johann Georg I. entließ ihn nicht wieder. Zwar kehrte er 1617 nochmals in die hessische Residenz zurück, aber doch wohl nur, um sich endgültig von Landgraf Moritz zu verabschieden. Im Juli zur Feier der Anwesenheit Kaiser Matthias in Dresden schrieb er ein Festspiel, dessen Musik leider verschollen ist. Es war das erste nachweisbare Werk, das er für Sachsens Residenz, die ihm letzten Endes den Ruhm als eine der ältesten Musikstädte Deutschlands dankt, schrieb. Seine lange Wirksamkeit in Dresden gliedert sich deutlich in drei Abschnitte, deren erster bis 1633 reicht. Der zweite umfaßt die Jahre 1633—1650, in denen er zwar Dresdener Hofkapellmeister ist, aber seine Hauptwirksamkeit in anderen Städten ausübt. Der dritte Abschnitt endlich bis zu seinem Tode ist hauptsächlich wieder Dresden und dem Schaffen gewidmet. Es ist hier leider nicht möglich, jedes einzelne äußere Ereignis im Leben des Meisters und seine zahlreichen Werke zu besprechen. Immerhin sei der Versuch unternommen, auch über die Dresdener Jahre einen Überblick zu geben. Bereits im Jahre 1618 erhielt er eine Berufung nach Magdeburg, um daselbst die Musik im Dom einzurichten. Im folgenden Jahre unternahm Landgraf Moritz den letzten Versuch, Schütz als Nachfolger des verstorbenen Hofkapellmeisters Georg Otto zu gewinnen. Aber wieder hatte er keinen Erfolg. Im Sommer des Jahres ist Schütz mit Samuel Scheidt und Michael Praetorius in Bayreuth. Auch vermählte er sich mit Magdalena Wildeck, der Tochter des Tranksteuerbuchhalters Christian Wildeck. An seinem Hochzeitstage veröffentlichte er sein zweites großes Werk: »Psalmen Davids sambt etlichen Moteten«, die Schütz' Vorliebe, nach Art der Italiener mit großen Chormassen in einem deklamatorisch-rezitierenden Stil zu musizieren, deutlich zeigen. In den folgenden Jahren unternahm Schütz im Gefolge des Kurfürsten zahlreiche Reisen, die ihn nach Breslau (1621), Torgau (1627), Mühlhausen (1627), Gera (1627) und andere Städte führten. Er organisierte

in diesen Jahren die Dresdener Kapelle, knüpfte neue Beziehungen mit Italien und bildete zahlreiche Musiker heran. 1628 begab er sich zum zweiten Male nach Italien, um die neuen musikalischen Strömungen kennen zu lernen und Instrumente und Musikalien für die Kapelle einzukaufen. Von größeren Werken entstanden in diesen Jahren die Auferstehungshistorie (1623), die Cantiones sacrae (1625), die Beckerschen Psalmkompositionen (1627) sowie die Oper »Daphne«, die als älteste deutsche Oper bezeichnet werden muß und 1627 in Torgau zur Uraufführung kam. Leider ist uns von ihr nur noch das Textbuch, das Martin Opitz verfaßte, erhalten. Eine Frucht der italienischen Reise war der erste Teil der »Symphoniae sacrae«, der 1629 veröffentlicht wurde, ein zweiter erschien 1647 und der bedeutendste dritte 1650. Die Sammlung verdient durch die darin enthaltenen Sologesänge, ebenso wie durch originelle Behandlung der Instrumente, die nicht nur begleiten, sondern auch selbständige Motive verarbeiten, noch heute stärkstes Interesse. Nach Schütz' Rückkehr aus Italien machten sich die Einflüsse des Dreißigjährigen Krieges auch in Dresden stärker fühlbar, und die Kapelle verfiel allmählich. Schütz selbst sah sich in seinen Plänen behindert und nahm deswegen 1633 gern eine Berufung an den dänischen Hof als Kapellmeister an, wo er bis 1635 blieb. Auf der Rückreise knüpfte er wahrscheinlich erstmalig engere Fäden mit dem Braunschweiger Hof an, der ihn aber erst 1655 gleichfalls zum Oberkapellmeister ernannte. Auch 1637 und 1642—1644 weilte er wieder in Dänemark. Erst von 1645 begann er wieder seine Tätigkeit in Dresden, die ihn aber erst von 1650 ab wieder stärker in Anspruch nahm. In dieser Zeit schrieb er außer zahlreichen Gelegenheitskompositionen, unter denen die Parentationsmotette für Johann Hermann Schein (1631), die musikalischen Exequien für Heinrich Reuß (1636) und das Ballett »Orpheus und Eurydike« (1638), das leider unauffindbar ist, besonders erwähnt zu werden verdienen, kleine geistliche Konzerte (1636, 1639) und die geistliche Chormusik (1648). Diese Werke, die in dramatischem Chorstil geschrieben sind, zeigen einen in der Behandlung der Kirchentöne ziemlich freien Konzertstil, der der Motettenkomposition bisher fremd war. Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens hatte Schütz viel unter Krankheit und Sorgen zu leiden. Seine Dresdener Tätigkeit machte ihm nicht mehr die rechte Freude; er suchte wiederholt um Entlassung aus seinem Dienste nach, fand aber kein Gehör. Auch unter Johann Georg II., der seinem Vater 1656 in der Regierung folgte, mußte er im Amte bleiben. 1663 wurde er noch »Kapellmeister von Haus aus« in Zeitz, für das er zahlreiche Werke, die aber leider nicht erhalten sind, schrieb. Wiederholt reiste er nach Weißenfels, wo eine seiner Schwestern als Witwe lebte, auch suchte er Teplitz (1663) auf. Auch mit Wolfenbüttel unterhielt er bis 1665 Beziehungen. 1672 am 6. November starb er in Dresden und wurde auf dem Friedhof bei der alten Frauenkirche beerdigt. Seine Schaffenskraft erlahmte in den letzten Jahren seines Lebens, aber noch als fast achtzigjähriger

Greis schrieb er vier Passionen, in denen er zwar den in der Auferstehungshistorie (1623) und den sieben Worten (1645) beschrittenen Weg, der das Eindringen des konzertierenden Gesanges in die alte Passionsform zeigte, nicht fortsetzte, sondern zu der unbegleiteten Choralpassion zurückkehrte, die aber durch eine innere Reife und kunstvolle Gestaltung auch heute noch überraschen. Aber auch ein wirkliches Oratorium besitzen wir aus seiner Feder, die »Historie von der Geburt Jesu Christi«, die Arnold Schering 1908 in der Universitätsbibliothek zu Upsala entdeckte und die nach seinen Worten »das erste deutsche Oratorium« ist, »das von allen Mitteln damaliger Kunstmusik Gebrauch macht und über die Form eines bloßen Dialogs hinausgeht«. Mit Schütz ging der deutsche Musiker dahin, der deutsche Kunst über die Nöte des Dreißigjährigen Krieges hatte tragen helfen, der wie eine »tröstende Lichtgestalt« (um Spittas Wort zu brauchen) in einer Zeit des Dunkels und der Wirrnis, einem guten Genius gleich deutscher Tonkunst den rechten Weg wies. Noch ist sein Schaffen wenig bekannt, aber überall zeigt sich, daß die besten Köpfe aller Nationen danach streben, seinem Schaffen den ihm gebührenden Platz im Musikleben einzuräumen.

HÄNDEL IN ITALIEN

VON

HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

Während Händel in Hamburg weilte, waren durch den vieljährigen Spanischen Erbfolgekrieg eine Menge Länder Europas in mehr oder weniger starke kriegerische Ereignisse verwickelt. Möglich, sogar wahrscheinlich, daß Händel sehnsüchtig auf eine Klärung der Dinge besonders in Italien harrte, die ihm gestattete, die große Reise zu unternehmen. Am 7. September 1706 riß der Prinz Eugen durch seinen glänzenden Sieg über die Franzosen bei Turin Oberitalien aus der Hand Ludwigs XIV. und in den nächsten Monaten war Eugen auch in Neapel erfolgreich. Es war also im Jahr 1707 Oberitalien so ziemlich frei von kriegerischen Unternehmungen, und Händel durfte gegen Ende des Jahres 1706 die Reise wagen.

Was war es, das Händel so lockend nach Italien zog? Was konnte er von dieser Reise für sich erhoffen?

Für die Musiker, die Künstler überhaupt, war Italien das ganze 18. Jahrhundert hindurch das Land der Sehnsucht. Die Reise nach Italien galt als der unersetzliche Abschluß jeder feineren Bildung, mochte es sich um einen Jünger der Kunst handeln, einen Dichter oder um einen bloßen Liebhaber der schönen

Künste. Mit der Weltherrschaft italienischer Musik hatte auch der Zustrom nordischer Kunstjünger nach Italien begonnen. Schon vor 1600 kommt diese Pilgerfahrt langsam in Fluß. Hans Leo Haßler, der edle Nürnberger Meister, holt sich als einer der ersten Rat und Klarheit bei den großen venezianischen Meistern. Sweelinck aus Amsterdam und Heinrich Schütz sind in den nächsten Jahrzehnten von ihrer Fahrt nach dem Süden die begeisterten Lobredner der feinen venezianischen Musikkultur geworden, und vollends nach 1650 begann jene Zeit der Kunstfahrten ins Welschland, die in kaum verminderter Stärke zweihundert Jahre überdauert hat. Einigen wenigen großen deutschen Musikern, wie Joh. Seb. Bach, Keiser, verboten zwingende Fügungen des Lebensganges oder ein ganz abseitig gerichtetes Bildungsideal die traditionelle Fahrt nach dem Süden, die meisten begehrten sie mit glühendem Eifer und empfanden sie als das schönste Erlebnis ihrer jungen Jahre.

Über Händels Aufenthalt in Florenz, Rom, Venedig, Neapel, was Dauer und Reihenfolge angeht, ist volle Gewißheit bisher nicht zu erlangen gewesen. Chrysanders ausführliche Darlegungen sind indessen schon überholt durch die neueren Nachforschungen von Ademollo, Streatfield u. a. Dementsprechend dürfte die folgende Datierung im allgemeinen als richtig anzunehmen sein:

Herbst 1706. Ankunft in Florenz.
Frühjahr 1707. Ankunft in Rom.
Herbst 1707. Wahrscheinlich über Florenz nach Venedig.
Frühjahr 1708. Zweiter Aufenthalt in Rom.
Sommer 1708. Ankunft in Neapel.
Frühjahr 1709. Dritter Aufenthalt in Rom.
Herbst 1709. Wahrscheinlich über Florenz nach Venedig.
Frühjahr 1710. Abreise von Venedig nach Hannover.

Die folgende Darstellung folgt nicht genau den hier angegebenen Zeitabgrenzungen, sondern faßt vielmehr in ihren einzelnen Abschnitten alles zusammen, was über Händels Erlebnisse in jeder der vier Städte zu sagen ist.

FLORENZ

Es ist naheliegend, anzunehmen, daß Florenz das erste eigentliche Ziel Händels war: hatte ihm doch vor Jahren schon ein toskanischer Medizäerprinz Gian Gastone in Hamburg die Reise nahegelegt und ihn der besten Aufnahme in Florenz versichert. Ob Händel über Mailand oder über Venedig Mittelitalien erreicht hat, steht dahin. Jedenfalls hat er für längeren Aufenthalt in keiner dieser Städte viel Zeit gehabt. Die oberitalienischen Städte waren zudem im Winter 1706/07 stark mit österreichischen Truppen belegt, in Venedig hatte Prinz Eugen sein Hauptquartier, und die Heerhaufen übervölkerten die Stadt und mochten den Aufenthalt für friedliche Reisende vielleicht nicht gerade verlockend machen.

In Florenz lernte nun Händel die Stadt kennen, in der hundert Jahre früher die Oper entstanden war. Der Spekulation begeisterter Altertumsenthusiasten gleichsam auf dem kalten Wege des Denkprozesses entsprossen, hatte dieser Homunkulus sich doch zu einem lebensfähigen Geschöpf ausgewachsen, dank nicht so sehr der zeugenden Urkraft seiner künstlerisch nicht gerade viel vermögenden Eltern, als vielmehr der erstaunlichen Nährkraft des heimatlichen Bodens, des italienischen Musiksinnes. Was Caccini und Peri mit ihren ersten Opern angestrebt hatten, das führte der geniale Monteverdi wenige Jahre später mit ungleich stärkerer Kraft zu einem Ergebnis, das die musikalische Welt ganz Europas ein halbes Jahrhundert und länger in Spannung hielt. So war Florenz in Operndingen von Venedig, später auch von Rom und Neapel überflügelt worden. Immerhin war in Florenz eine feine Blüte geistiger Kultur als Erbstück fortgepflanzt. Sie zeigte sich in der Musik durch die erlesenen Arbeiten eines exklusiven kleinen Kreises von Monodisten, deren artistische Reize und außerordentliche Feinheiten der Sprachbehandlung erst im 20. Jahrhundert gewürdigt werden konnten. Neben Caccini, Peri und Marco de Gagliano wären hier zu nennen: Benedetti, Giov. Batt. da Gagliano, Francesca Caccini, Belli, Filippo Vitali, Rasi, Bonini, Brunelli, zu denen sich aus dem benachbarten Siena noch Agazzari und der erstaunliche Claudio Saraceni gesellen. Um die Mitte des Jahrhunderts hatte Florenz noch einmal durch Jacopo Melanis komische Oper »La Tancia« vorübergehend von sich reden gemacht. Seitdem war es in Florenz still geworden. Die monodische Bewegung war zu sehr rein intellektuell, zu sehr artistisch gewesen, um weitere Kreise zu ziehen. Durch den Reichtum und den Kunstsinn des Herrscherhauses Medici, durch die politische Unabhängigkeit war Florenz bevorzugt vor vielen anderen Provinzen Italiens, die dauernd ein Gegenstand des Streites zwischen Spanien, Frankreich, Österreich waren. Cosimo II., Ferdinand II., der Kardinal Leopold hatten für Künste und zumal für Wissenschaften das regste Interesse und die freigebigste Hand. Drei Universitäten, in Pisa, Florenz, Siena, eine Anzahl von Akademien, die Biblioteca Laurenziana, die Galleria Medici zeugen für diesen Sinn.
Freilich war die Regierung des Großherzogs Cosimo III., an dessen Hof Händel kam, der ruhmreichen Florentiner Vergangenheit nicht würdig. Der wenig bedeutende Großherzog stand völlig im Bann einer Priesterherrschaft, das Land verfiel in Mißwirtschaft, gewerbliche Verelendung. Nur für Musik hatte der Hof noch ein lebendiges Interesse. Besonders der Thronfolger Ferdinand, der Gran Principe, war ein Liebhaber und im großen Stil Protektor der Musik, zumal der Oper. Sein Landsitz in Pratolino, mitten im Gebirge in dem schönen Mugnonetal gelegen, war mit einem prunkvollen Theater geschmückt, in dem er Jahr für Jahr Opernfestspiele veranstaltete, die in ganz Italien berühmt waren. Dem Herbstaufenthalt in Pratolino folgte dann gewöhnlich der mit Festlichkeiten aller Art dicht besetzte Karneval in Florenz, im Frühling die

Jagd in der Gegend von Pisa, und im Sommer ein Aufenthalt an der Seeküste bei Leghorn, dessen Theater seiner Gönnerschaft nicht wenig zu danken hatte, sogar mit Opernaufführungen sich rühmlich hervortat. Der Kronprinz Ferdinand hatte einen anregenden persönlichen Verkehr mit Alessandro Scarlatti und anderen Künstlern, von dessen Einzelheiten zahlreiche Briefe im Archivio Mediceo noch jetzt Kunde geben. Um 1706 trat eine Verstimmung zwischen Ferdinand und Scarlatti ein, der Bologneser Meister Perti ward nunmehr Ferdinands Liebling, und Händel, der gerade damals in Florenz erschien, mochte von dieser Wandlung der Gefühle Vorteil gezogen haben. Prinz Gian Gastone, der schon in Hamburg Händels Bekanntschaft gemacht hatte, vermittelte Händels Vorstellung bei Hofe, und man darf wohl annehmen, daß Händel mehr noch als beim regierenden Großherzog sich bei Ferdinand in Gunst setzte, daß er in Pratolino geweilt hat.

Eine Anzahl Kantaten auf italienische Texte sind mit großer Wahrscheinlichkeit in diese Monate zu verweisen (Bd. 27 der Ges. Ausgabe). Es sind dies Stücke, in denen Händel die Art der zeitgenössischen Kantatenmeister, eines Scarlatti, Carissimi, Leo, Bononcini u. a., sich zum Muster nimmt, Stücke, mit denen er sich in der Florentiner höfischen Gesellschaft als Komponist einführen wollte; denn was er aus Halle und Hamburg etwa gebracht hatte, wird kaum zweckentsprechend gewesen sein. Wie gut das Eingehen auf den italienischen Stil Händel gelang, zeigte sich durch den Beifall, den seine Kantaten fanden. Zumal die »*La Lucrezia*« betitelte Kantate erregte unter den Kennern ein solches Aufsehen, daß Mattheson in seiner großen Generalbaßschule noch Jahrzehnte später (1731) die kühne Behandlung der Harmonik in dieser Kantate des näheren bespricht: »Wer deswegen das dis-moll und andere Klangordnungen dieser Art weder spielen noch kennen lernen wollte, weil sie eben nicht in allen gemeinen Straßengesängen aufstoßen, der würde kahl bestehen, wenn er einmahl nur mit einer Hendelischen Lucretia Händel bekommen, und sich seiner Haut wehren, das ist solcher Arbeit ihr Recht thun sollte.« Mattheson nennt die Lucrezia in vieler Leute Händen und sehr bekannt, führt eine interessante Modulation daraus als Beispiel an.

Der leidenschaftliche, große Stil dieser Kantate —: die geschändete Tarquinia beschwört die ewigen Götter, ihre Ehre zu rächen, und wendet sich an die Unterwelt, als die numi eterni des Himmels ihren Klagen taub sind — entströmte der großen Händelschen Seele, die gerade in solch einem Vorwurf ihre Fülle und Tiefe entfesseln konnte. Zudem hat Händel mit dieser Lucrezia sich Mühe zu geben einen besonderen Anstoß gehabt, denn diese Kantate war, wenn nicht alle Zeichen trügen, eine Huldigung des jungen Händel an die berühmte Sängerin Lucrezia d'Andrè, detta Carò, als »Virtuosa del Principe di Toscana« besonders gekennzeichnet.

In den ersten Florentiner Aufenthalt fällt außer den Kantaten noch eine Umarbeitung der Almiraouvertüre und eine Erweiterung durch zugefügte

Tanzsätze. Einige Monate später erhielt dann die Oper »Rodrigo« als Ouvertüre eben dies neugeformte Almirastück, das schließlich lange Jahre darauf nochmals Verwertung fand (1732) in der Musik zu Ben Jonsons Komödie »Der Alchymist«.
Die Osterwoche gedachte Händel in Rom zu verbringen, und schon in Florenz sann er auf eine passende Einführung in die römische Gesellschaft. Ein lateinisches mehrstimmiges Kirchenstück däuchte ihm das richtige, und so machte er sich an die Komposition des 109. und 110. Psalms, die er halb fertig von Florenz mitnahm.
Zu den ungeklärten Punkten der Händelschen Lebensgeschichte gehört die Oper »*Rodrigo*«. Man weiß nur aus zeitgenössischen Berichten, daß Händel eine ungenannte Oper mit großem Beifall in Florenz aufführte, daß er dafür vom Prinzen Ferdinand mit 100 Dukaten und einem Porzellanservice (aus dem Mainwaring ein Silberservice gemacht hat) reich beschenkt wurde. Da alle anderen Händelschen Opern genau datiert sind, bleibt nur der ohne Titelblatt und unvollständig erhaltene Rodrigo für Florenz übrig. Auch ist es zweifelhaft, ob die Aufführung schon in den ersten Florentiner Aufenthalt Händels fällt oder in seinen zweiten Besuch am toskanischen Hofe, den er von Rom aus im Herbst 1707 machte. An diese Aufführung knüpft sich auch eine der wie alle ihre Seitenstücke bei Händel im Halbdunkel verrinnenden amourösen Legenden. Wie Mainwaring erzählt, faßte die Primadonna Vittoria eine heftige Leidenschaft für Händel. Wie Händel die Liebe der schönen Sängerin aufnahm, ist nicht bekannt; sie soll ihm sogar nach Venedig gefolgt sein. Chrysanders Annahme, daß die berühmte Vittoria Tesi in Frage komme, ist durch neuere Nachforschungen (Ademollo, Streatfield) widerlegt, man weiß jetzt, daß Vittoria Parquini jene Florentiner Sängerin im Rodrigo war. Diese dem großen Publikum als La Bombace oder Bambigia bekannte Virtuosin stand jedoch in nahen Beziehungen zum Prinzen Ferdinand, und es ist kaum anzunehmen, daß sie den Zorn ihres hohen Freundes durch eine offene Liaison mit dem jungen Händel wird herausgefordert haben. Vielleicht war umgekehrt Händel seinerseits in die Heroine seines Rodrigo verliebt, ohne daß bei der angedeuteten Lage der Dinge für ihn viel Aussicht war zu triumphieren. In Pratolino ist der Rodrigo sicher nicht aufgeführt worden, sonst wäre in Pulitis ausführlichen »Cenni storici della vita di Ferdinando dei Medici« eine Notiz darüber enthalten. Wahrscheinlicher war das Teatro di Via del Cocomero (jetzt Teatro Niccolini) in Florenz der Schauplatz der Aufführung, am wahrscheinlichsten jedoch der Pittipalast.
Ob Händel noch ein drittes Mal sich in Florenz aufgehalten hat, ist nicht sicher beglaubigt. Dieser dritte Aufenthalt müßte dann in den Herbst 1709 fallen, als Händel von Rom nach Venedig reiste. Möglich, daß Händel sich unter »den ersten Musikern von Florenz und aus anderen Orten« befand, die »mit feierlicher und erlesener Musik und reichen Sinfonien« das Tedeum

schmückten, das im August oder September 1709 in Florenz in der Annunziatakirche abgehalten wurde, als der Kronprinz Ferdinand von schwerer Krankheit genesen war, wie uns Settimanis Tagebuch im Florentiner Staatsarchiv mitteilt.

ROM

Man darf wohl annehmen, daß es die kirchlichen Zeremonien der Karwoche und des Osterfestes waren, die Händel im April 1707 nach Rom lockten. Auch damals schon gehörte die Karfreitagsfeier in der Sixtinischen Kapelle zu den einzigartigen, überwältigendsten Eindrücken der heiligen Stadt; Improperien Palestrinas und das Miserere von Allegri in ihrer schon legendenhaft gewordenen Wirkung mit eigenen Ohren nachzuprüfen, mochte auch Händel wohl reizen. Auf die kirchliche Atmosphäre der Stadt stellte sich Händel durch eine ganze Reihe von Arbeiten im kirchlichen Stil ein. Außer dem schon erwähnten, in Rom am 4. oder 11. April beendeten Psalm: »Dixit Dominus« kommt hier noch in Betracht der 112. Psalm: »Laudate pueri Dominum« (datiert vom 8. Juli 1707) für Soli und fünfstimmigen Chor. Dies Stück scheint eine Umarbeitung einer älteren, vielleicht noch in Halle entstandenen Komposition zu sein, wie sich aus dem Vergleich mit einer diesem Manuskript beigelegten älteren Fassung für eine Solostimme mit Instrumenten ergibt. Auch eine kleinere Psalmkomposition (Psalm 126) »Nisi Dominus« gehört wohl in diesen Zusammenhang und dürfte in ihrem Ursprung auch noch auf Halle oder Hamburg zurückzuverweisen sein. Einen langwierigen Streit um ein angeblich Händelsches Magnificat aus dieser Zeit zwischen den englischen Händelforschern Macfarren und Schölcher einerseits, dem Kritiker des Londoner Athenäum vom Jahre 1857 andererseits wollte Chrysander durch eindringliche Beweisführung dahin entscheiden, daß dies Magnificat in der Händelschen Niederschrift keine eigene Komposition Händels ist, sondern eine von ihm gemachte Abschrift des Magnificat von Dionigi Erba, die übrigens in eine viel spätere Zeit zu verlegen ist. Bei der Betrachtung der Oratorien »Israel in Ägypten« und »Susanna«, für die Händel sich der sogenannten Erbaschen Partitur in ausgedehntem Maße bediente, wird über diesen Fall und Händels Art der Behandlung noch Näheres auszuführen sein. Eine Reihe anderer Kopien fremder Kompositionen, die wahrscheinlich dem römischen Aufenthalt einzuordnen sind, findet sich in den Handschriften Händels, als wichtigste davon eine sechsstimmige Motette von Legrenzi, dem berühmten Venezianer Kapellmeister zu S. Marco, aus der Händel später im Samson eine ergreifende Stelle: »To thy dark servant« gestaltet hat.

Händel wird wohl aber bald bemerkt haben, daß er, der Deutsche, der Protestant, es nicht recht aufnehmen konnte mit der klassischen katholischen Kirchenmusik, die gerade in Rom durch die päpstliche Kapelle eine jahrhundertelang andauernde Pflege gefunden hatte, in Palestrina ein unvergleichliches Genie, von dessen Werk, Geist und Überlieferung Rom noch hundert

Jahre nach des Großmeisters Tode zehrte. Indes gab es noch anderes in Rom, das Händel näher lag, Gebiete, auf denen er mit mehr Aussicht auf Erfolg mit den heimischen Kräften sich messen konnte, nämlich die Solokantate, das Oratorium, die Kammer- und Orchestermusik. Das musikalische Rom des 17. Jahrhunderts pflegte einerseits die Überlieferungen Palestrinas in einer glänzenden Schule, der Meister vom Range eines Vittoria, der beiden Nanini, der beiden Anerio, eines Agostini, Luca Marenzio angehörten. Daneben sann man auf Neues. So war Rom die Heimat des erneuerten Oratoriums, das zuerst in der Form eines allegorisierenden musikalischen Schauspiels auftauchte, eine andere Wurzel hinabsenkte in den italienischen Laudengesang, den der heilige Filippo Neri in Rom zur Blüte brachte. Schon hatte die neue Gattung um die Mitte des 17. Jahrhunderts ihren ersten Großmeister gefunden, den Giacomo Carissimi, auf dessen Spuren Händel in Rom noch allenthalben stoßen mußte. Carissimi war gleichermaßen bewandert in der Behandlung der Soli als einer der vorzüglichsten Kantatenmeister seines Jahrhunderts, wie auch der Chöre, deren meisterliche und wirkungsvolle Fassung er der pomphaften und großzügigen vielstimmigen und mehrchörigen Barockkunst eines Orazio Benevoli abgelernt hatte. Nicht wenige Stellen in Carissimis Jephtha oder Jonas, im Extremum Judicium u. a. sind in ihrer bildhaften chorischen Behandlung, ihrer schlagenden Rhythmik mit Händelschen Chören so eng verwandt, daß man ein genaues Studium Carissimis bei Händel durchaus voraussetzen muß.

Weniger Nahrung fand in Rom der angehende Opernkomponist Händel. Wohl hatte Rom in der Geschichte der Oper eine nicht unrühmliche Rolle gespielt durch Stefano Landi und seinen »Il santo Alessio«, wohl hatte die musikalische Komödie, von Kardinal Rospigliozi, dem späteren Papst Clemens IX., gehegt, von römischem Boden ihren Ausgang genommen. Allein bei Händels Ankunft waren seitdem Jahrzehnte vergangen, und neben Venedig und Neapel hatte Rom kaum mehr eine führende Stellung in der Oper. Seit Jahren waren Opernaufführungen überhaupt nicht mehr veranstaltet worden.

Desto mehr verstand man sich in Rom auf die Kunst der geistvollen geselligen Unterhaltung durch Musik in der camera. In der Kantate, der gesanglichen Hauptform jener Tage, war Rom vorbildlich geworden. Ein Luigi Rossi, Carissimi hatten die von den Florentiner Monodisten, von der Monteverdischen Schule her übernommene Vokalkunst zu Gebilden voll eleganter Geschmeidigkeit, sinnreichen Aufbaus, wirksamer Stimmbehandlung und mannigfachen Ausdrucks durchgearbeitet. Ihre Kantaten wurden wiederum Vorbild für die Meister des bel canto in Neapel, einen Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo. Untrennbar war die Kantatenkunst von der zur üppigsten Blüte entfalteten Gesangsvirtuosität um 1700. Die Kammerkantate, eines der reizvollsten, vollendetsten und eigenartigsten Produkte des italienischen Barockgeistes, gedieh mit einer Üppigkeit, die durchaus vergleichbar ist mit dem Wachstum des

deutschen Liedes von Schubert an. Händel kam in diese hohe Schule des gesanglichen Ausdrucks, lernte in Rom an der Quelle die raffinierten Künste der virtuosen Italiener; was er dieser Schulung verdankte, wird uns auf Schritt und Tritt begegnen bei der Betrachtung seiner Werke. In einer ganzen Reihe von Kammerkantaten trat der gelehrige, auf jede ihm zusagende Anregung ungemein rasch und einsichtig eingehende junge Meister in einen überraschend erfolgreichen Wettbewerb mit den gewiegtesten Kennern italienischer Gesangsvirtuosität. Es wird gerade diese Kunstgattung für Händel besonders verlockend gewesen sein, denn sie vor allem, neben seinem glänzenden Klavierspiel, verhalf ihm zu seinem rauschenden Erfolg in der erlesenen und kunstverständigen römischen Gesellschaft. Noch heute besucht der Rompilger staunenden Geistes die Paläste und herrlichen Parks des alteingesessenen römischen Adels, in Rom selbst, in Frascati, Tivoli, in den Sabinerbergen. Die Glanzzeit dieser heute oft etwas vernachlässigten, melancholisch anmutenden Stätten ist längst verrauscht. Händel erlebte sie als ein bevorzugter, verwöhnter und bewunderter Gast einer faszinierenden Gesellschaft, in der sich naiver Sinnengenuß und raffinierte gesellschaftliche Kultur, Primitivität und Luxus, leidenschaftliche Kunstliebe und Oberflächlichkeit, feinstes Kunstverständnis und einseitig begrenzte Aufnahmefähigkeit aufs seltsamste mischen. Welche Fülle der neuen Eindrücke auf den Sproß des kleinbürgerlichen, protestantischen Norddeutschlands, als er nun in diesen glänzenden Kreis des schwelgerischen, sinnenfrohen, sonnigen, erzkatholischen Rom trat. Der päpstliche Hof, die Kardinäle, die weitverzweigte Geistlichkeit, die großen fürstlichen Häuser fanden einen gemeinsamen Tummelplatz in der geselligen Pflege der Künste. Die Künstler selbst, Maler, Baumeister, Bildhauer, Dichter, Musiker, hatten kraft ihres Talents in dieser aristokratischen und exklusiven Gesellschaftsrepublik Bürgerrecht gewonnen und verkehrten mit den ahnenstolzen Adelshäusern auf gleichem Fuße. Allenthalben waren in den »Akademien« die ersten Häuser der eingesessenen Gesellschaft mit den besten Teilen der Künstlerschaft zu einer Gemeinde in Apoll verbrüdert. Einen besonderen Rang unter diesen Brüderschaften auf künstlerischer Grundlage nahm damals die Arcadia ein. Gegen 1690 gegründet, zur Abwehr des literarischen Ungeschmacks und der ästhetischen Verwilderung, die man mit dem Namen »Marinismus« bezeichnete, war diese Arcadia eine Art Loge geworden, die in allen wichtigen Städten Italiens ihre Niederlassungen hatte, eine Art Bund, der die kunstbeflissenen Geister allerorten unter einem gemeinsamen Programm einte, von Rom, seinem Mittelpunkt aus geleitet wurde. Das Programm war die Idylle eines Schäferlebens. Allen Mitgliedern wurden Hirtennamen beigelegt, das Wappen war eine mit Lorbeer und Fichtenzweigen umkränzte Syrinx, als Zeitrechnung galt die Olympiade und auch olympische Spiele in Form von Künstlerfesten wurden in jeder Olympiade gefeiert. Päpste und Kardinäle, Könige und Fürsten, adelige Geschlechter und Künstler waren

Mitglieder der Arcadia. Ihr Ursprung geht zurück auf den glänzenden Kreis von Künstlern, Gelehrten, hohen Geistlichen und Adelskreisen, mit dem die geistvolle und exzentrische Königin Christine von Schweden sich umgeben hatte, in deren Palazzo Corsini in Trastevere nach ihrem Tode (1680) die neugegründete Arcadia ihre erste Heimstätte fand. Händel wurde in den Kreis der vornehmen arkadischen Schäfer eingeführt, dort aufs beste aufgenommen, obschon er, nach den Statuten zu jung, nicht als regelrechtes Mitglied galt. 1708, als er der Arcadia näher trat, war er Gast des Marchese Ruspoli, der kurz darauf Fürst von Cerveteri wurde. Dieser mächtige und reiche Gastgeber Händels war unter dem Namen Olinto samt seiner Gemahlin Isabella, der Schäferin Almiride, eines der tätigsten Mitglieder der Arcadia. Seinen Palast und seinen herrlichen Park am Esquilin hatte er gerade damals den Schäfern zur Verfügung gestellt, und so war Händel an seinem Wohnsitz mitten in das bunte, anregende Treiben der Arcadia gestellt. Noch heute bieten die Höhenwege am Esquilin die bezauberndsten Aussichten auf das herrliche Stadtbild Roms mit den edel geschwungenen Linien der Sabinerberge als Abschluß; wieviel paradiesischer mußten Händel diese römischen Erlebnisse gewesen sein, als er in voller Jugendfrische, sorgenfrei, geehrt und bewundert, in einer der schönsten und erhabensten Gegenden der Welt, in den Palästen feinsinniger Gönner ein nicht nur erträumtes, sondern im wahren Sinne des Wortes arkadisches Schäferleben führte!

Im Schoße der Arcadia erschlossen sich Händel nach allen Seiten hin die wertvollsten Verbindungen. Der Papst Clemens XI., die Kardinäle, die Herrscherhäuser von Polen, Bayern, Portugal, die erlesenste römische Gesellschaft mit ihren Damen traten hier in Händels Gesichtskreis. Crescimbeni, der Geschichtschreiber der Arcadia, entwirft ein anschauliches Bild einer musikalischen Unterhaltung der arkadischen Schäfer aus eben jener Zeit, die auch in Edward Dents Scarlattibiographie einen Platz gefunden hat. Mit einer Sinfonia von Corelli begann das Konzert, Kantaten von Pasquini zu Texten von Gian Battista Felici Zappi folgten, darauf ein Duett von Scarlatti selbst am Klavier und Instrumentalmusik. Höchst interessant die Schilderung einer Stegreifproduktion. Zappi improvisiert ein Gedicht, das Scarlatti auf der Stelle in Musik setzt: »Kaum hatte der eine die letzte Zeile ausgesprochen, so folgte ihm der andere mit dem letzten Takt der Musik.« Kaum minder bedeutsam die persönliche Annäherung an die künstlerischen Kräfte der Arcadia, einen Corelli (Arcomelo), Alessandro Scarlatti (Terpandro), Benedetto Marcello (Driante), Bernardo Pasquini (Protico). Zumal die Beziehung zu dem großen Geiger Corelli trug ihre Früchte. Corelli war leitende künstlerische Persönlichkeit in der beim Kardinal Ottobuoni jede Woche einmal tagenden Akademie. Noch mehr als in der Arcadia hatte man bei Ottobuoni Interesse und Teilnahme an der neuen Kunst. Der Kardinal Pietro Ottobuoni, ein Neffe des 1691 verstorbenen Papstes Alexander VIII., war ein Kirchenfürst wahrhaft großen

Stils; in allen seinen vielseitigen Unternehmungen bedeutend und großzügig, mochte es sich nun um die Angelegenheiten seines geistlichen Amtes handeln, um Wohltätigkeit, um Förderung der Wissenschaften und Künste. Der Musik ging es gut unter der verschwenderischen Freigebigkeit und der verständnisvollen Teilnahme ihres mächtigen und unermeßlich reichen Gönners. Da zur Zeit von Händels römischem Aufenthalt der Papst, durch Erdbeben und mancherlei Verärgerung veranlaßt, die Theater hatte schließen lassen, so war von Opern damals in Rom keine Rede. Aber Oratorien, Kantaten, Serenaden, Kammer- und Orchestermusik fanden im Palast Ottobuoni bei der Kirche San Lorenzo in Damaso jahraus, jahrein eine Heimstätte. Händel, aufs beste empfangen und voll gewürdigt, schrieb für die musikalischen Abende des Kardinals eine Menge Werke, kleinere Kantaten, wie auch kunstvolle, groß angelegte Partituren, die für das vorzügliche, reich besetzte Ottobuonische Orchester eingerichtet waren. Vom 11. April 1708 ist das Oratorium »La Resurrezione« datiert, auf den Text eines unbekannten Dichters. Noch bedeutsamer als dies zumal in der reichen Orchesterbehandlung neue Wege einschlagende Werk ist Händels zweite oratorische Komposition: »Il trionfo del Tempo el del Disinganneo« vom Jahre 1708. Die Dichtung, vom Kardinal Benedetto Panfili stammend, enthält in allegorischer Form Gedanken, die dem gesunden moralischen Sinn Händels so gemäß waren, daß er noch zweimal in späteren Jahren auf dies Werk einer freudevollen und begnadeten Jugend zurückgriff, einmal im Jahre 1737, als er mit einer Umarbeitung dieses Trionfo den drohenden Zusammenbruch seines Theaterunternehmens in London abzuwenden versuchte. Nochmals kam der erblindete Greis im Jahre 1757 auf die ein halbes Jahrhundert alte Partitur zurück und beschloß mit ihr in wieder erneuter Fassung zu englischem Text »The triumph of Time and Truth« den gewaltigen Kreis seiner künstlerischen Laufbahn. Daß der »Zeit und der Wahrheit« der Triumph gebührt über das flüchtige Vergnügen, die vergängliche Schönheit und Jugend, die Illusionen und Verfehlungen des Lebens, die sündigen Triebe: dieser Gedanke, ein Leitmotiv der ganzen Lebensanschauung Händels, seiner Kunstauffassung, hat bei Händel tiefe Wurzel gefaßt. Manche unterhaltsame Einzelheiten über die erste Aufführung des »Trionfo« hat uns der gesprächige Mainwaring hinterlassen, und wenn man auch phantasievoll ausschmückende Verbrämungen seiner Darstellung abzieht, so bleibt noch immer als ungefährer Sachverhalt der folgende: Händel hatte mit einer Art Ouvertüre im pompösen französischen Stil begonnen, der Corelli und den italienischen Musikern nicht vertraut war, so daß die Aufführung Händel nicht befriedigte. In der Erregung des Augenblicks riß Händel einmal dem Meister Corelli die Geige aus der Hand und belehrte ihn durch sein eigenes Beispiel über die feurige Art des Vortrags, wie er sie wünschte. Der höfliche, bescheidene und gutmütige Corelli trug Händel diese etwas verletzende Art der Belehrung nicht nach und blieb nach wie vor der Freund und Bewunderer des »caro Sassone«.

Es paßt dies gut zusammen mit dem Bild, das man sich nach Händels eigenen späteren Äußerungen von Corelli machen kann, wenn anders die Gewährsmänner Mainwaring und Hawkins Zutrauen verdienen. Corelli, in seinem schwarzen Anzug mit blauem Mantel eine stadtbekannte Erscheinung, war auch in seinem äußeren Auftreten fern von jeder Großspurigkeit, eher kleinbürgerlich, auf Sparsamkeit sehr eifrig bedacht. Ersparnisse in der Höhe von 40 000 Talern vertraute er testamentarisch seinem Gönner, dem Kardinal Ottobuoni, an, der für gerechte Verteilung unter die Erben sorgte. Händel erzählte mit Behagen davon, wie Corelli eine Leidenschaft für Gemälde hatte, sofern ihre Besichtigung keine Unkosten verursachte, wie er in der Stadt weite Wege immer zu Fuß machte und zur Belustigung seiner Freunde um Ausreden nie verlegen war, wenn man vorschlug, irgendeine Wagenfahrt zu unternehmen. Corellis Äußerung bei der Probe zum »Trionfo del tempo«, als Händel die Geduld verlor, war: »Ma, caro Sassone, questa musica è nel stilo francese, di ch'io non m'intendo.« Immerhin war die Folge davon, daß Händel seine Ouvertüre im französischen Stil durch die Sinfonia in italienischer Manier ersetzte, auf die sich Corelli weit besser verstand. Immer muß daran festgehalten werden, daß Corelli damals ein Mann von 55 Jahren war, in seinem Fach als erster Meister galt, weit mehr als 60 Sonaten und eine beträchtliche Zahl Concerti grossi veröffentlicht hatte, die Händel als Muster dienten und die er ihrer künstlerischen Vorzüge wegen wohl bewundern durfte. Kleine Schrullen und Schwächen durfte man diesem hochschätzbaren und liebenswerten Meister wohl nachsehen, der übrigens bei aller Bescheidenheit sich Achtung zu verschaffen wußte, wie ein Vorgang beweist, den Marpurg in seinen »Kritischen Briefen über die Tonkunst« (Berlin 1759) beschreibt. Bei einem Konzert im Palast Ottobuoni wurde Corelli ungehalten darüber, daß der Kardinal mitten in der Musik sich in eine Unterhaltung vertiefte. Corelli hörte zu spielen auf und antwortete dem Kardinal auf seine Frage, ob ihm eine Saite gesprungen wäre, mit den Worten: »Nein, gnädiger Herr, ich befürchtete nur ein wichtiges Geschäft zu unterbrechen.«

Kaum minder bedeutungsvoll für Händel wie seine Freundschaft zu Corelli waren die regen Beziehungen, in die er zu *Alessandro Scarlatti* trat. (Siehe Andreas Moser, Arcangelo Corelli und Ant. Lolli. Zeitschr. f. Musikwissenschaft. April 1921.) Der ältere Scarlatti war damals unbestritten der erste Meister Italiens, zumal in der Oper und Kantate. Bei Ottobuoni fand eines Tages ein Wettstreit statt zwischen Händel und Alessandros Sohn Domenico Scarlatti, dem berühmten Klavierspieler und Komponisten. Die Kunstrichter konnten sich nicht entscheiden, wem von den beiden jungen Meistern im Klavierspiel der Preis zu reichen wäre; beider Vorzüge, obschon gänzlich verschiedenartig, hielten einander die Wage. Scarlattis vollendeter Virtuosität, der Zierlichkeit, Feinheit, der phantasievollen Empfindung, dem Glanz seines Spiels stand Händels Kraft der Gedanken gegenüber, seine Meisterschaft des

polyphonen Stils, das Feuer seines Vortrags. Als man nun zur Orgelprobe schritt, da war Scarlatti selbst der erste, der neidlos Händels Überlegenheit anerkannte. Domenico Scarlattis Neigung zu Händel war so stark, daß er Händel auf vielen seiner Kunstfahrten in Italien als Gefährte begleitete. Händel erwiderte diese Freundschaft aufs herzlichste, und noch in hohem Alter fand er warme Worte der Bewunderung und freundschaftlichen Gesinnung, so oft von diesem liebenswürdigen, chevaleresken und hochbegabten Kameraden seiner jungen Jahre die Rede war. Von Scarlatti andererseits wird berichtet (bei Mainwaring), daß er noch gegen 1760 in seinem zweiten Heimatlande Spanien ein Kreuz zu schlagen pflegte, als Zeichen der Verehrung und Bewunderung, so oft er Orgel spielte und Händels Name genannt wurde. 1720 machte Scarlatti übrigens einen Besuch in London und brachte sich bei Händel erneut in angenehme Erinnerung.

Wennschon nicht von so hohem Range und so weitreichendem Rufe wie Corelli und die beiden Scarlatti, gehörte doch *Bernardo Pasquini* zu den Zierden italienischer Musik seiner Zeit. Als Händel ihn kennen lernte, war er schon ein siebzigjähriger Greis. Ob er noch selbst seinen Organistenposten an S. Maria Maggiore, einer der Hauptkirchen Roms, ausfüllte, steht dahin. Aber seine Orgel- und Klavierkunst, sowohl in der Spielmethode, vielleicht noch mehr in der Komposition wird Händels Aufmerksamkeit in nicht geringem Maße gefesselt haben. Eine eigentümlich romanische Klarheit und Eleganz dürfte ihm hier besonders reizvoll gewesen sein. Welche Feinheiten einem Pasquini auch in den Kantaten und Kanzonetten zu Gebote standen, läßt schon die kleine Auswahl ahnen, die kürzlich Ludwig Landshoff seiner Sammlung »Alte Meister des Bel canto« (Edition Peters) einverleibt hat. Auch den venezianischen, später in Wien hervorragend tätigen Meister *Caldara* lernte Händel im Ottobuonikreise kennen.

In die römischen Tage gehört ein »Gloria Patri« (1707) für Doppelchor und zwei Orchester, das in der Gesamtausgabe fehlt. Es wurde 1891 zum ersten Male auf dem Londoner Händelfest aufgeführt, und das Programmbuch dieser Festkonzerte gibt Nachricht über die Geschichte dieser verschollenen Partitur. (Siehe London Musical Times, 1891. S. 405.) Sie stammt aus einer 1878 versteigerten Bibliothek des Rev. E. Goddard, der in Rom alte Musikalien aus der Colonna Bibliothek gekauft hatte, darunter drei unbekannte Händelsche Kompositionen. Das Autograph des »Gloria Patri« wurde schon früher von einem gewissen Mr. Kerslake erworben, der es 1860 durch ein großes Schadenfeuer einbüßte. So muß man sich mit den alten römischen Abschriften begnügen, die aus dem Besitz des Rev. Goddard an den Musikschriftsteller Cummings übergingen. Das Werk interessierte bei der Aufführung 1891 nicht nur durch seine musikalische Wirksamkeit, sondern auch als einziges bekanntes Stück seiner Art unter Händels Werken, mit zwei Chören und zwei Orchestern besetzt.

Heinrich Schütz: Aus dem Dialog »Weib, was weinest du«
Autograph in der Landesbibliothek zu Kassel

Daß an denen, Von Ihrer Fürstl. durchl. Herrn
Herrn Hertzogen Augusto, Hertzogen zu Braunschweig
und Lüneburgk, Meinem gnädigsten herrn, mir
anderbemelten, Verordneten Haubtbestallungsgel-
dern, Die untern dato betagten 75 Thlr Ich
baar bezahlt bekommen, Vnd in entpfang genom-
men habe, Bekenne ich mit dieser meiner eige-
nen hande und Qvittung. Datum Dreßden
bey Wehrenden Leibziger Michaëlis Marckt
Ao 1656.

Heinrich Schütz
Churfl. S: Capell-
meister Mppria

Quittung von Heinrich Schütz für den Braunschweiger Hof
Original in der Landesbibliothek Wolfenbüttel

Mancherlei anschaulich frische Berichte dieser reizvollen Künstlergeselligkeit bewahrt die zeitgenössische Memoirenliteratur. Zwei davon sind kürzlich ans Licht getreten. Streatfield zitiert den Brief eines Annibale Merlini an Ferdinand von Medici (im Archivio Mediceo) vom 24. September 1707, der sich über einen zwölfjährigen römischen Wunderknaben verbreitet. Als bewunderter Virtuose auf dem arciliuto (der Baßlaute) war er in den römischen Salons gern gesehen: »Dies alles kann der berühmte Sachse bezeugen, der ihn in der caso Ottobuoni gehört hat und mit ihm in der Casa Colonna zusammen gespielt hat, wo er so oft sich hören läßt.« Auch der Diplomat Blainville hat im zweiten Bande seiner Reisebeschreibungen aus eigener Anschauung im Mai 1707 eines der Mittwochkonzerte beim Kardinal Ottobuoni beschrieben. Er nennt als Teilnehmer Corelli und den jungen Paolucci, »dessen Stimme als die schönste Europas galt«. Eisgetränke und andere köstliche Liköre wurden serviert, nur die Schwärme der kleinen Abbés ärgern ihn, die »nur hinkommen, um sich den Bauch mit den Getränken zu füllen und schließlich die Kristallflaschen samt den Servietten sich einstecken, ganz nach Art der modernen Souvenirjäger«.

Bei Händels engem Verkehr mit der hohen Geistlichkeit — außer dem Kardinal Ottobuoni durfte er auch den Kardinal Panfili seinen Freund nennen — darf es nicht wundernehmen, daß man in kirchlichen Kreisen versuchte, Händel dem Katholizismus zuzuführen. Händel setzte diesen Bekehrungsversuchen eine ruhige Würde und Festigkeit entgegen, verstand jedoch in dieser heiklen Lage sich mit so viel Klugheit und entwaffnender Aufrichtigkeit zu betragen, daß die geistlichen Herren wieder zur musikalischen Tagesordnung übergingen, ohne daß Händels Freimut seine Beliebtheit in der römischen Gesellschaft hätte schädigen können.

Der Aufenthalt Händels in Rom war nicht ununterbrochen, sondern gliedert sich in mehrere Abschnitte, während derer er Ausflüge, sogar längere Abwanderungen nach anderen Städten machte, zurück nach Florenz, nach Neapel und nach Venedig. Die genaue Datierung dieser Reisen ist bis jetzt im einzelnen nicht gelungen. Sicher jedoch ist es, daß Händel im Herbst 1707 von Rom nach Florenz und Venedig reiste, dann wieder sich eine Zeitlang in Rom aufhielt und schließlich, sicherlich mit großem Bedauern, von Rom nach Neapel sich begab. Es gibt eine Kantate von Händel, die man seinen Abschied von Rom nennen kann. »Partenza di G. B. Cantata di G. F. Hendel« steht auf dem Titelblatt, und ihr Text, beginnend »Stelle perfide, stelle«, ist eine Klage über das grausame Geschick, das den Dichter (und wohl auch den Sänger) zwingt, das herrliche Rom zu verlassen. Ob man die zarten Liebesbande, von denen die Dichtung berichtet, als Tatsache nehmen soll oder als poetische Floskel, bleibt unentschieden. Der echte, innige Klageton der Musik jedoch verrät, daß Händel mit dem Herzen bei der Sache war, und in der Tat ist es nur zu naheliegend, anzunehmen, daß die Huld schöner Frauen dem

genieumstrahlten Jüngling bei seinen engen Beziehungen zur besten römischen Gesellschaft nicht gefehlt hat. Bestimmtes wissen wir darüber allerdings nicht, wie überhaupt das Thema Händel und die Frauen einem Buch mit sieben Siegeln zugehörig erscheint. Man wird diese gefühlvolle Abschiedskantate wohl in den Juni 1708 setzen dürfen.
Die Streitigkeiten zwischen Kaiser und Papst spitzten sich damals zu. Der Prinz Eugen, der im Jahre vorher in Oberitalien gegen die Franzosen siegreich gewesen war, hatte sich nun auch in Neapel festgesetzt. Von Neapel aus drangen die deutschen Heerhaufen im Sommer 1708 gegen Rom vor, um den Papst den Forderungen des Kaisers gefügig zu machen. Die Lage in Rom wurde in solchem Maße drohend, daß Papst Clemens eine ganze Menge der römischen Stadttore zumauern ließ, um den Widerstand der Stadt zu stärken. Unter solchen Umständen erhoffte sich Händel von einem längeren römischen Aufenthalte nicht viel Gewinn und zog vor, nach Neapel überzusiedeln. Mit Händel oder kurz nach ihm verließen auch die beiden Scarlatti und wohl auch Corelli Rom. Wir finden sie alle kurz darauf in Neapel vereint.

— —

Die Wanderjahre waren beschlossen, die Sehnsucht nach dem Süden, nach dem sonnigen, sangesreichen, von unerschöpflichen Schönheiten der Natur und Kunst verschwenderisch geschmückten Lande Italien war gestillt. Mit einem Hauch paradiesischen Entzückens muß für Händel die Erinnerung an diese köstlichen, sorglosen, glückumstrahlten und künstlerisch so ergiebigen Jugendjahre verklärt gewesen sein. Wie ein Liebling der Götter war er durch das herrliche Land gezogen, aufmerkenden und staunenden Geistes voll hatte er die berauschenden und beglückenden Eindrücke seiner Kunstfahrt in sich eingesogen, mit rascher Tatkraft bereit, sie sofort schlagfertig in künstlerische Tat umzusetzen, aber auch, was noch wertvoller war, sie als Samen in fruchtbaren Boden zu säen, der während seiner ganzen langen Laufbahn bis zum letzten Werk des greisen Meisters willig Früchte hergab, deren Duft und Süße zum guten Teil vom gesegneten Mutterboden Italiens sich herleiteten. Für Händel war Italien nicht nur eine Modesache, ein Schulpensum, sondern eine in seiner Natur begründete Notwendigkeit. Ähnlich wie Mozart, aber doch in ganz anderem Geiste war auch ihm die Verschmelzung deutscher und italienischer Tonkunst zum Lebensinhalt der schöpferischen Betätigung vom Schicksal bestimmt. Gab er sich den bezaubernden und verlockenden Eindrücken der italienischen Kunst auch willig hin, so verfiel er ihr dennoch nicht in Hörigkeit. Das angestammte germanische Naturell behielt in ihm seine volle Kraft, es blieb der tiefe und volle Grundton seiner Kunst; der Zauber des sinnlich schönen italienischen Klanges, der Sinn für Proportion und klare Form, die lieblichen Reize des italienischen Gesanges, das rhythmische Leben, der Glanz, die Anmut der italienischen Musik: dies sind die Obertöne, die sich dem Grundton zugesellen, den Akkord erst voll ausschwingen lassen. In

seinen ästhetischen Anschauungen gefestigt und gereift, in der Ausübung seiner Kunst technisch weit gefördert, in Weltkenntnis und Lebenserfahrung gewachsen, im Wechselspiel seiner wunderbaren künstlerischen, geistigen und seelischen Kräfte viel ausgeglichener, so verließ Händel nach drei Jahren das Land seiner jungen Träume. Wenige deutsche Künstler waren so gerüstet und gefestigt, von Italien Nutzen zu ziehen, den Gefahren für Geist und Seele dort zu entgehen, wie Händel. Es ist nicht vermessen, hier an Goethe zu erinnern.

E.T.A.HOFFMANN ALS BÜHNENKOMPONIST

VON

ERWIN KROLL-MÜNCHEN

Die zu Anfang des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß verschiedenartiger Bestrebungen sich anbahnende Umformung der deutschen Kultur hat im musikalischen Schaffen einen besonders deutlichen Ausdruck erhalten. Das liegt im Wesen der deutschen Romantik, die, von vornherein musikalisch gestimmt, damals zum Bewußtsein ihres Wesens gelangte. Ist dem rückschauenden Betrachter das Werden der deutschen romantischen Oper vor allem mit dem Namen C. M. v. Weber verknüpft, so hat die Forschung längst erkannt, daß er ein Auserwählter unter vielen Berufenen war. *E. T. A. Hoffmann**) aber dürfte den Geist und die Forderungen der neuen Zeit am klarsten erkannt haben. Er, der uns ein poetisches Erbe hinterließ, das sich für das Musikleben des ganzen folgenden Jahrhunderts als fruchtbar erweisen sollte, hat in seinen Schriften auch als erster die Bedingnisse des von der Nation ersehnten deutschen Musikdramas formuliert und ihnen, soweit es in seinen Kräften stand, durch eigenes Opernschaffen entsprochen. Daß seine Musik — um es gleich zu sagen — im letzten Grunde unwirklich blieb und, so wertvoll und zukunftweisend sie im einzelnen sich erweist, doch nicht in die Gegend jener Ursprünglichkeit gerückt erscheint, die allein die Jahrhunderte überdauert, daß es ihrem Schöpfer versagt war, das musikalische Geschehen seiner Zeit, das er wie kaum ein anderer zu deuten wußte, mit einem kühnen Ruck vorwärts zu reißen und zu letzter Wirklichkeit zu bringen, das gehört mit zur Tragik seines rastlosen Lebenswandels. Mit zuviel Erdenschwere belastet, *lebte* er den Künstler in sich zu nachdrücklich, um nur Musiker sein zu können.

---

*) Wegen ergänzender Hinweise und Literaturangaben vgl. des Verfassers Aufsatz »Über den Musiker E. T. A. Hoffmann«, Zeitschr. f. Musik-Wiss., Juni/Juliheft 1922.

In den Phasen seiner Entwickelung folgte nach entscheidenden musikalischen Jugendeindrücken auf Zeiten emsigen Dilettierens in allen Künsten fast ein Jahrzehnt eines an Enttäuschungen reichen Kapellmeistertums, dessen Niederschlag eine aus musikkritischer Tätigkeit emporwachsende dichterische Betätigung wurde. Während sich diese, zeitweise in die Niederungen der Unterhaltungsschriftstellerei herabsteigend, gegen Ende seines Lebens noch einmal zu voller, musikalisch gesättigter Pracht erhob, blieb dem *Musiker* Hoffmann die ersehnte Erneuerung versagt. So hat er, musikalisches Neuland mit der Seele des Romantikers suchend, den Zusammenhang mit den anderen, glücklicheren Weggenossen (z. B. Spohr und Weber) nicht immer erkannt. Seine von Mozart entscheidend beeinflußte Tonsprache weist eine für die Übergangszeit um 1800 charakteristische Fülle sich kreuzender Stileigentümlichkeiten auf. Diese reichen von Gluck und seiner Schule bis zur zeitgenössischen italienischen und französischen Oper. Daneben treten für das Nazarenertum der Romantik bezeichnende archaisierende Züge nach dem Vorbild älterer Kirchenmusik, aber auch mit fortschreitender Entwicklung sich steigernde Einwirkungen Beethovens und Cherubinis hervor. Wenn Hoffmanns dämonischer Wirklichkeitssinn dichterisch sehr wohl in eine unnachahmliche Ironie und »Skurrilität« umschlagen konnte, so blieb er bei der Umsetzung ins Musikalische nicht selten am Formalen hängen und verlor sich in bloßer Nachahmung überkommenen Gutes. Zwar mühte sich der Komponist im romantischen Drange um die Rätsel und Wunder des Kontrapunktes und fand, seiner Zeit vorauseilend, herrliche Worte für die Kunst Sebastian Bachs; aber in seinen Tonschöpfungen steht diese Kontrapunktik oft unmittelbar neben einer Melodik, die in sehr bezeichnender Schüchternheit sich nicht recht auszubreiten wagt. Diese an Spohr gemahnende Mischung von spielerischer Polyphonie und zart-lyrischer Melodik ist typisch für Hoffmanns Klaviersonaten, Kammermusik- und Orchesterwerke. Auch unter seiner weltlichen Vokalmusik finden sich neben virtuos gesetzten Männerchören Stücke von fast Rossinischer Süße, während das Archaisierende mehr in den romantisch gefärbten Kirchenmusiken hervortritt.

Der *Bühne* war Hoffmann, obwohl er sich als dramatischer Dichter nur selten betätigte, zeitlebens mit wahrer Inbrunst zugetan, und ihre Anforderungen zwangen ihn, aus dem gewissermaßen platonischen Verhältnis zur Musik herauszugehen. Seine Schüler- und Studentenjahre fielen in eine Zeit regen Musik- und Theaterlebens der alten Pregelstadt. Noch 1799 konnte der Königsberger Korrespondent der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung berichten, daß die öffentlichen und privaten Konzerte seiner Stadt auf ungewöhnlicher Höhe ständen. Und ähnlich war es um das Theaterwesen bestellt, seitdem in dem 1755 in unmittelbarer Nähe von Hoffmanns Wohnung erbauten Musentempel Madame Schuch herrschte. Spielte doch ihre Truppe zu seiner Zeit viermal in der Woche Opern, darunter alle vierzehn Tage eine Novität, und

brachte neben den unverwüstlichen Singspielen Hillers, die freilich den Studiosus Hoffmann nicht mehr so entzückten wie seinen behäbigen Onkel und Erzieher, und ähnlichen, neueren Erzeugnissen zweier Lokalgrößen, Fr. L. Bendas und seines Textdichters und Freundes Jesters, fast alle landläufigen Opern heraus. So erschienen um 1790 auf dem Königsberger Spielplan u. a. Mozarts »Entführung« (erstmalig 1788), »Don Juan« (1793), »Zauberflöte« (1794), W. Müllers »Sonnenfest der Brahminen«, P. Winters »Unterbrochenes Opferfest«, Schenks »Dorfbarbier«, Dittersdorfs »Doktor und Apotheker«, »Hieronymus Kniker«, »Hokus-Pokus«, »Rotes Käppchen«, »Liebe im Narrenhause«, Stegmanns »Kaufmann von Smyrna«; von ausländischen Opern: Cimarosas »Direktor in der Klemme«, »Heimliche Ehe«, Paesiellos »Müllerin«, »Barbier von Sevilla«, Martins »Lilla«, »Baum der Diana«, Salieris »Axur«, »Kästchen mit der Chiffre«, Grétrys »Richard Löwenherz«, Audinots »Faßbinder« und Gaveaux' »Kleiner Matrose«. Neben dem Erlebnisse des Mozartschen »Don Juan«, über den er im Frühjahr 1795 dem Freunde v. Hippel begeistert berichtete, verblaßte alles, was Hoffmann noch bei seinen gewiß nicht seltenen Besuchen der Königsberger Oper in sich aufnahm. Von Wenzel Müllers Singspiel, dem »Sonnenfest der Brahminen«, wollte er ohnehin nichts wissen, und obwohl er von dem Inhalt des Salierischen »Axur« dem Freunde eine genaue Beschreibung gab, ihn den Mozartschen Opern gleichstellte, ja, sich sogar Auszüge aus der Partitur machte, so dürften ihm doch vor allem Mozarts Werke und vornehmlich der »Don Juan«, unter dessen Eindruck seine Musik im Grunde genommen Zeit seines Lebens stand, vorgeschwebt haben, als er ausrief: »Ach, Freund, eine einzige so komponierte Oper könnte das Glück meines Lebens machen.« Zunächst waren es Goethes Singspiele, die seinen Tatendrang reizten. Noch im selben Jahre versuchte er sich an der »Claudine von Villa Bella«, die übrigens u. a. sein Landsmann Reichardt bereits vertont hatte, und auch einige Arien aus der »Lilla« schienen damals zustande gekommen zu sein.

Aber erst der Aufenthalt in Berlin (1798 bis 1800) zeitigte ein wirkliches Bühnenwerk. Nach einer durch den bürgerlichen Beruf bedingten Ernüchterung in Glogau trat damals die Musik der Malerei gegenüber wieder in den Vordergrund. Den Hauptanstoß mochten hier neben dem Unterricht Reichardts die Vorstellungen der Berliner Theater geben, die ihm bekannte und unbekannte Opern zum erstenmal in würdigen Aufführungen vermittelten. In jenen Monaten erschienen auf den Spielplänen neben vereinzelten Werken Mozarts und Glucks (z. B. der »Iphigenie in Tauris«) und den Erzeugnissen der Berliner Kapellmeister (z. B. Righinis »Atalante und Meleager«, »Armida«, »Tigranes«, B. A. Webers »Mudarra«, Himmels »Semiramis«, Reichardts »Geisterinsel«, »Tamerlan«, »Claudine«, »Liebe und Treue«) Opern wie Danzis »Mitternachtsstunde«, Cherubinis »Elisa« und »Medea«, Piccinis »Dido«, sowie Schöpfungen von Grétry, Salieri und Cimarosa. Hoffmann war voll Lobes

über Musik und Ausstattung der Righinischen Opern; ebensosehr wird ihn das deutsche Singspiel des Nationaltheaters angezogen haben, in dem auch die französischen und italienischen Bühnenwerke gepflegt wurden. Es ist verständlich, wenn er nach solchen Genüssen Hippel im Juli 1799 schrieb, daß er der Musik schlechterdings nicht entsagen könne. Vielmehr regte sich jetzt seine Schaffenslust mächtig. Er vollendete ein Singspiel in drei Akten, »Die Maske«, zu dem er sich selbst den Text geschrieben, und hatte die Kühnheit, es im Dezember 1799 der Königin Luise und späterhin der Direktion des Nationaltheaters zu unterbreiten. Aber Iffland war für dieses Erstlingsopus nicht zu haben, und so verschwand es in der Versenkung. Auch die Posener Monate waren trotz ihres Sturms und Drangs für sein musikalisches Schaffen nicht ganz ergebnislos. Zwar zerschlug sich der Hippel gegenüber erwähnte Plan, zusammen mit Schwarz, seinem Haus- und Amtsgenossen, eine »witzige« Operette zu schaffen; aber bald darauf verfaßte Hoffmann die Musik zu einer für die Jahrhundertfeier bestimmten dramatisch-allegorischen Kantate Schwarzens. Diese stellte den Komponisten durch den Wechsel von Chören, Rezitationen, Arien und Duetten vor mannigfache Aufgaben, die er zu allseitiger Zufriedenheit löste. Ins folgende Jahr (1801) mag die Komposition des Goetheschen Singspiels »Scherz, List und Rache« gefallen sein. Es erlebte in einen Akt zusammengezogen mit seinen drei, durch Mitglieder der Truppe Carl Döbbelins vorzüglich besetzten Rollen einige Aufführungen, bis Partitur und Stimmen zufällig verbrannten. Sicherlich wirkten auch in diesem Werk, mit dem sein Schöpfer nicht unzufrieden gewesen zu sein scheint, noch die Berliner Eindrücke nach. Durch die unvermutete, wenn auch kaum unverschuldete Verbannung nach Plock rückte die Hauptstadt in unerreichbare Ferne, und die Opernkomposition ruhte nun zugunsten theoretischer Studien. Geschickt und witzig griff der Plocker Eremit mit dem »Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt« in den Streit der Meinungen über die Verwendung des Chors in der Tragödie ein und gab der Ansicht Ausdruck, daß dieser ohne Instrumentalbegleitung und »notierte Deklamation« ein »unnützes Geplappere« sei. Hier kündigen sich bereits die später ausgesprochenen Ideen von den engen Beziehungen zwischen Tonkunst und Drama an, und ein verwandtes Streben ist es, wenn Hoffmann in seinen Bühnenwerken auf kunstvolle, dramatisch bewegte Ensembles und Chöre besonderen Wert legte. In den der letzten Plocker Zeit angehörenden, nicht vollendeten Singspieltextfragmenten »Der Renegat« und »Faustina« tritt noch einmal — namentlich bei der Formung der Arien — der Einfluß Goethescher Singspiele hervor.

Das Versemachen scheint Hoffmann damals, als er von Kotzebue ob seines Lustspiels »Der Preis« belobt wurde, leichter geworden zu sein als später, wo er es für unmöglich hielt, daß jemand eine Oper zugleich dichte und komponiere.

Die in Warschau vertonten Texte dagegen verraten den schon in der leicht ironischen Färbung des Renegatfragments angekündigten Übergang zur Romantik. Der halb barbarische, halb aristokratische Zuschnitt der Stadt, ihre rege Geselligkeit, ihr Theater- und Konzertbetrieb wirkten in hohem Maße anregend auf die allzeit wache Phantasie des musikalischen Regierungsrates. Im Sommer 1804 spielte Karl Döbbelin mit seiner Truppe, die Wothesche Gesellschaft trat im polnischen Nationaltheater auf; daneben bestanden ein französisches Gesellschaftstheater, zeitweise auch eine italienische Opera buffa, und vornehme Liebhaberbühnen, wie die der Generalin von Chlebowska. In launischer Weise berichtete Hoffmann seinem Freunde Hippel über die neuen Eindrücke; eine Vorstellung von Cherubinis »Wasserträger« spielt eine besondere Rolle dabei. Daß in einer solch bunten Umgebung ein Werk wie Brentanos »Lustige Musikanten« ihm besonders willkommen war, dürfte einleuchten. In der Tat komponierte er im Dezember 1804 eine Musik dazu und brachte das Werk bald darauf durch die Wothesche Truppe auf die Bühne, ohne freilich sonderlichen Beifall damit zu finden. Dann drängte ihn Zacharias Werner, sein Landsmann und Hausgenosse in Königsberg, ihm die versprochene Musik zu seinem Preußendrama »Das Kreuz an der Ostsee« zu liefern, und er mußte Tag und Nacht arbeiten, um sie zu einem bestimmten Termin fertigzustellen. Schließlich wurde aber die erhoffte Aufführung des Werkes in Berlin abgelehnt. Auch mit einer im September 1805 entstandenen Musik zu einem komischen Einakter »Die ungebetenen Gäste« oder »Der Kanonikus von Mailand«, dessen Text Rohrmann nach einem französischen Original dichtete, hatte der Komponist in Berlin kein Glück. Um so mehr gefiel er in Warschau als Dirigent der neugegründeten musikalischen Akademie. An ihren Veranstaltungen nahm, als Ende des Jahres 1806 die Franzosen die Stadt besetzten, selbst Napoleons Kapellmeister Paer teil, zur geringen Freude Hoffmanns, der ihn weder als Mensch noch als Künstler leiden konnte. Genesen von schwerer Erkrankung, während der er die wenigen zurückgebliebenen Freunde durch seine musikalischen Fieberphantasien in Erstaunen setzte, machte sich der seines Amtes ledig Gewordene im Vollgefühl der erlangten künstlerischen Befreiung an ein neues Werk, Calderons »Schärpe und Blume«, das er wohl durch Hitzigs Vermittlung in Schlegels Übersetzung kennen gelernt hatte. So schaffensstark fühlte er sich damals, daß er Werner, der sich gleich Hitzig nach Berlin begeben hatte, mitteilen ließ, er rechne noch immer darauf, von ihm einen »Faust« zur Komposition zu erhalten, für den er gerade jetzt in der richtigen Stimmung wäre.

Freilich zerflogen die kühnen Kapellmeisterhoffnungen gar bald; auch er reiste schließlich ohne irgendwelche Aussichten auf eine Stellung nach Berlin einem Hungerjahr entgegen, das für ihn von einschneidender Bedeutung wurde. Nicht nur, daß er damals seine Oper »Liebe und Eifersucht« vollendete, die zu innerer Einkehr zwingende Not dieser trüben Monate, die zu ertragen nach

seinem eigenen Ausspruch »eine an Heldenmut grenzende Stärke der Seele« gehörte, und nicht zum mindesten das Studium alter Meister (z. B. Glucks), deren Partituren ihn in seinem Dachstübchen umgaben, führten ihn damals auch zu musikalischer Vertiefung und zur Klarheit über das in ihm erwachte romantische Weltgefühl. Als Frucht solcher Erlebnisse reiften auf musikalischem Gebiete vor allem 6 Hymnen an die heilige Jungfrau heran, während die als Debüt für Bamberg komponierte Oper »Der Trank der Unsterblichkeit«, sowie die damals entstandenen Kanzonetten und Sonaten mehr Gelegenheitsarbeiten waren. Urplötzlich trat nun aber mit dem »Ritter Gluck« der *Dichter* Hoffmann in die Erscheinung. Diese Novelle, ein zum künstlerischen Glaubensbekenntnis geweiteter Protest gegen das tempelschänderische Musiktreiben der Stadt Berlin und ihren unfähigen Kapellmeister B. A. Weber, zeigt die charakteristischen Züge seiner Dichterart bereits in kaum übertroffener Vollendung. Hier ist überschwengliches Gefühl mit unheimlich scharfem Wirklichkeitssinn gepaart, und das Hineinragen des Künstlerischen, wie es sich dem Romantiker am reinsten durch die Musik ausspricht, in die Banalität des Alltags bildet den später so oft variierten Vorwurf. Die sich hieraus ergebenden Beziehungen und Gegensätze hat der Dichter kraft der zwei ihm innewohnenden Seelen unvergleichlich zu gestalten gewußt. Spricht der musikalische Kritiker überall dort, wo dem seichten Berliner Kunsttreiben der geliebte Meister Gluck gegenübergestellt wird, so offenbart sich der schwärmende Romantiker in den Worten des wahnsinnigen Alten über Wesen und Wirkung des musikalischen Schaffens. — Nicht allzu häufig wird Hoffmann in jenen Monaten die Theater besucht haben. Während der Franzosenzeit führte die Nationalbühne vornehmlich Singspiele und komische Ballette auf. Aber selbst bei den Vorstellungen Gluckscher und Mozartscher Werke, die damals selten genug stattfanden, konnte der in bitterste Not Geratene nicht immer zugegen sein. Und um seine eigenen Bühnenkompositionen kümmerte man sich nach wie vor nicht. So zeichnete er im Frühjahr 1808 wenigstens Karikaturen auf bekannte Berliner Bühnenkünstler und ließ sich durch das Melodram »Salomons Urteil« von Quaisain zu einem, uns nicht erhaltenen Aufsatz über diese Kunstgattung, in der er sich noch öfter selbst betätigen sollte, anregen.

Den Durchfall als Dirigent vor den Bambergern hat er jahrelang nicht verwinden können. Die ihm verbleibende Stellung als Theaterkomponist füllte er mit der Lieferung bestellter Tagesware, aber auch mit Schöpfung größerer Bühnenwerke aus. Bei der Eröffnung des Theaters (Mitte Oktober 1808) kam eine vom Direktor Cuno fabrizierte Allegorie »Das Gelübde« zur Aufführung, zu der er eine Musik schreiben mußte. Launisch und schon ganz im späteren Kreislerstile berichtete er Hitzig von einem Erzeugnisse ähnlicher Art, das ihm 30 Karolin »für verschaffte Rührung« einbrachte. Er verfaßte nämlich zum 19. November, dem Namenstage der Prinzessin von Neufchatel einen

Prolog »Die Pilgerin«, »ein so recht gemein sentimentales Ding«, zu dem er eine ebenso rührselige Musik komponierte. Einige Tage vorher (am 9. November) war zur Geburtstagfeier des Herzogs Wilhelm von Bayern ein Machwerk ähnlichen Kalibers vor den entzückten Bambergern in Szene gegangen; es war die von Cuno verfaßte Allegorie »Die Wünsche«, zu der Hoffmann gleichfalls hatte die Musik liefern müssen. Ein Ballett »Harlekins Reise über den Blocksberg«, dessen Komposition der größte Teil Dezember gewidmet war, kam um die Jahreswende (1808/09) zu nur einmaliger Aufführung. Wahrscheinlich um solcher Frondienste willen mußte er die ungleich lohnendere Arbeit an einem dem Erzherzog Ferdinand von Würzburg zugedachten Miserere auf das neue Jahr verschieben. Noch bevor er dieses Werk vollendet hatte, forderte ihn Cuno, dessen Truppe gerade in Koburg spielte, auf, Kotzebues vieraktiges Schauspiel »Das Gespenst« mit Musik zu versehen. Hoffmann vollendete zunächst das Miserere, nebenher einige weitere für das Theater bestimmte Kleinigkeiten; das fatale »Gespenst« aber ging Anfang April mit seiner Musik in Szene, fiel total durch und wurde beinahe ausgepfiffen.*) Inzwischen war durch die sich stetig verschlechternden Theaterverhältnisse seine Lage immer unsicherer geworden. Da traf unerwartet Mitte Juni Graf Soden ein, der sich entschlossen hatte, das Theater wieder in eigene Regie zu nehmen, und betraute ihn mit der Komposition seines Melodrams »Dirna«. So blieb die Musik zur »Genoveva« des Malers Müller, an der Hoffmann damals arbeitete, liegen. In den »Serapionsbrüdern« läßt er Theodor erzählen, daß dieses ganze Werk im Innern fertig gewesen, aber nur der Anfang aufgeschrieben sei, und gibt eine Beschreibung der Komposition von Golos Ständchen (Akt II, Szene 4), die erkennen läßt, daß sie für Singstimmen a cappella nach der Art seiner Marienhymnen im archaisierenden Stile etwa des A. Scarlatti oder B. Marcello gehalten war. — Der Auftrag zur Vertonung der »Dirna« schaffte ihm die Möglichkeit, endlich wieder mit einem größeren Werk hervorzutreten. Denn für die Aufführung des »Trankes der Unsterblichkeit« hatte man weder in Bamberg noch auch in Würzburg das rechte Interesse, und der früheren Opern wollte, obwohl ihr Schöpfer es nicht an Bemühungen fehlen ließ, sich erst recht niemand annehmen. Die Komposition des neuen Werkes füllte nun, durch die Kriegswirren zeitweilig unterbrochen und zwischenein im August durch die Schöpfung des E-dur-Trios abgelöst, die Sommermonate aus. Mitte September begann die neue Theatersaison unter Sodens Leitung, während der Hoffmann wieder als Theaterkomponist wirkte. Am 11. Oktober, dem Namenstage des Königs, kam die »Dirna« unter starkem Beifall zur Uraufführung und wurde späterhin anscheinend auch auswärts, z. B. in Salzburg und Donauwörth, gegeben. Nach

*) v. Maassen (Hoffmann-Ausgabe, Bd. 7, S. 358) vermutet, daß H. auch zu Kotzebues Singspiel »Feodore« eine Musik lieferte, da sich ein mit Klavierbegleitung gesetztes Lied daraus in seinem Nachlaß gefunden hat. Doch ist dieses Stück zu H.s Zeit in Bamberg nicht aufgeführt worden, und späterhin dürfte der Kritiker des Kotzebueschen Opernalmanachs kaum noch Lust zur Vertonung gehabt haben.

diesem ersten größeren Erfolg machte sich Hoffmann wieder an eine lohnende Gelegenheitsarbeit. Anläßlich der Feier der Rückkehr des Erbprinzen Emil nach Darmstadt dichtete und komponierte er einen Prolog »Wiedersehen«. Er zeichnete sich auf dem Titelblatt der noch heute in Darmstadt liegenden Partitur dieses Werkes nicht mehr mit E. T., sondern wie schon als Komponist des für Darmstadt bestimmten Miserere mit E. T. A. Hoffmann. Den Namen »Amadeus« wählte er damals Mozart zu Ehren. Auch seinem anderen Ich, dem Kapellmeister Kreisler, dessen »musikalische Leiden« sich ihm bereits poetisch zu verdichten begannen, verlieh er die Benennung »Johannes Chrysostomus« nach des geliebten Meisters Vornamen, und den Namenstag dieses Heiligen (den 27. Januar), an dem er seinen Kreisler das Licht der Welt erblicken läßt, legte er auf seinen Geburtstag (den 24. Januar). Hatte ihm so das erste Jahr seines Bamberger Aufenthalts trotz mancher Enttäuschungen doch einige Erfolge nach außen hin beschieden, zu denen noch die aussichtsreiche, mit Rochlitz angeknüpfte Verbindung trat, so stieß sich der Künstler in ihm je länger um so mehr an seiner verständnislosen Umgebung. Auch zeigte sich, daß Soden das Theater auf die Dauer nicht halten konnte; im Frühjahr 1810 trat er von der Bühne ab, nachdem Hoffmann noch die Musik zu seinem Gallierdrama »Julius Sabinus« komponiert hatte. Es war ein Glück, daß Holbein die Zügel in die Hand nahm. Er, der alte Theaterpraktikus, wußte sich sofort der Hilfe des vielseitigen Freundes zu versichern, und Hoffmann war unter seiner Leitung als Regisseur, Theatermaler und Maschinist tätig und hatte wohl auch Einfluß auf die Zusammenstellung des Opernspielplans. Dieser erfuhr im Gegensatz zum Schauspiel kaum Änderungen. Ein Überblick über die in den Jahren 1808 bis 1813 in Bamberg aufgeführten Opernwerke ergibt folgendes Bild: Mozarts Opern (und zwar »Entführung«, »Figaros Hochzeit«, »Cosi fan tutte«, »Titus«, »Zauberflöte«) bildeten zwar den Grundstock der Aufführungen, erschienen aber während der ganzen Zeit kaum mehr als je zwei- bis dreimal. Glucks Werke scheinen so gut wie gar nicht gegeben worden zu sein, um so mehr jedoch die Singspiele W. Müllers, Weigls und Dittersdorfs und Zugstücke wie Himmels »Fanchon«, Kauers »Donauweibchen«, Wranitzkys »Oberon«, P. Winters »Unterbrochenes Opferfest«, Schenks »Dorfbarbier«, Süßmayers »Spiegel in Arkadien«; auch Melodramen wie Bendas »Ariadne«, »Medea« und »Pygmalion«, Gyrowetz' »Mirina« und Quaisains »Salomo« waren beliebt. Die Franzosen waren vertreten mit Bertons »Aline«, Dalayracs »Herberge im Walde«, »Beiden Savoyarden«, »Zwei Worten«, »Nina«, Gaveaux' »Kleinem Matrosen«, Cherubinis »Wasserträger«, Méhuls »Joseph«, Isouards »Cendrillon« und anderen Werken, die Italiener u. a. mit Paers »Camilla«, »Sargino«, »Leonore«, »Griselda«, Martins »Baum der Diana«, Salieris »Axur«, Paesiellos »Barbier von Sevilla« und Fioravantis »Sängerinnen auf dem Lande«. — Durch das Zusammenwirken mit Holbein eröffnete sich Hoffmann nun endlich eine

künstlerische Tätigkeit, in der er einiges von dem verwirklichen konnte, was ihm beim Übertritt in den Künstlerberuf vorgeschwebt. Als Theaterkomponist hatte er freilich nach wie vor den Tagesbedarf an Bühnenmusik zu decken. So komponierte er Ende Januar eine neue Musik zu Stegmayers Quodlibet »Rochus Pumpernickel«, Anfang Februar einen Chor zu Holbeins Schauspiel »Brautschmuck«, Anfang März einen Choral zu de la Mottes »Ida Münster« und ein Jahr darauf, Ende Februar 1812, kurz vor Holbeins Übersiedlung nach Würzburg, eine Musik zu Castellis Parodie »Roderich und Kunigunde«, einem Stück, das dann bei der Aufführung ausgepfiffen wurde. Zu diesen kleineren Gelegenheitsarbeiten kamen nun aber einige größere Aufgaben. Zwar die Vertonung von Shakespeares »Lustigen Weibern«, die er sich Anfang 1811 vornahm, blieb ebenso unausgeführt wie ein Jahr darauf die Chöre zu Werners »Attila«. Dafür wußte aber Holbein den Freund für seine Operndichtung »Aurora« zu erwärmen. Wir müssen es bedauern, daß dieser die »Lustigen Weiber« um der »Aurora« willen aufgab. Aber Hoffmann, seit langem auf der Suche nach einem dankbaren Opernstoff, schien mit dem ihm nun gebotenen nicht unzufrieden, obwohl dessen mythologische Ausgestaltung seinem Wesen reichlich fremd war, zudem einer auf den Bühnen absterbenden Gattung angehörte. Es scheint, als ob er, erfüllt von dem Bilde Julia-Kätchens sich je länger um so freudiger den romantischen Liebesverwicklungen der Holbeinschen Opernfiguren widmete. Sicherlich hat er, als er am 14. Januar 1811 den Text des Werkes » in Ordnung zu bringen begann«, den Bedingnissen des ihm vorschwebenden Opernideals nach Kräften zu entsprechen sich bemüht, ohne freilich dadurch der Zerrissenheit des Holbeinschen Textbuches von Grund aus abhelfen zu können. Das ganze Jahr hindurch und noch in den Frühling des folgenden hinein, also zur Zeit der wildesten Seelenkämpfe um Julia, beschäftigte ihn dieses Werk. Zwischenein schrieb er Ende April und Anfang Mai 1811 in einem Zug die Musik zu dem Melodram »Saul« nieder, das Joseph von Seyfrid nach Caigniez' »Triomphe de David« gedichtet. Dasselbe wurde am 29. Juni 1811 in Bamberg aufgeführt und sollte nach Holbeins Wunsch Anfang 1813 auch in Würzburg herauskommen. Aber erst Ende 1815 und später noch, im März 1820, scheint man dort an eine Aufführung gegangen zu sein. Der Oper »Aurora« wurde diese nicht zuteil, weder in Würzburg, wo man Ende 1813 Anstalten dazu machte, noch in Wien, wohin Hoffmann — vielleicht auf ein Preisausschreiben des Kaiserlichen Operntheaters hin — die Partitur im Frühjahr 1813 schickte.

Nach Holbeins Weggang sank das Bamberger Theater unter Leitung des Nürnbergers Reuter sehr bald in seinen früheren Zustand zurück; namentlich mit der Oper war es wieder sehr schlecht bestellt. Als Theaterkomponist scheint Hoffmann aber auch noch jetzt gewirkt zu haben. Denn er komponierte noch kurz vor seiner Abreise nach der neuen Wirkungsstätte Märsche und Chöre zu Schillers »Braut von Messina«, einem Werk, das schon vor

Jahren in Plock sein musikalisches Interesse erregt hatte. Damals ging das Stück am 12. März 1813 in Szene. — Seit seinem Durchfall als Dirigent hatte er in dem ihm durch die Not aufgedrungenen Amt eines Musiklehrers alle Qualen eines empfindlichen Künstlerherzens kennen gelernt, und der Unverstand seiner spießerhaften Umgebung hatte einen Ingrimm in ihm großgezogen, der, durch Alkohol stetig genährt, ihn nachgerade mit unerträglicher Spannung erfüllte. Nachdem ihm durch die Verbindung mit Rochlitz der Zugang zu literarischer Betätigung eröffnet war, konnte er sich einen Teil jener Erlebnisse, die durch seine Liebe zu Julia Marc ohnehin eine höchst romantische Färbung gewannen, in ironisch-poetischer Behandlungsweise von der Seele schreiben; aber obwohl nun über dem Umweg der Musikschriftstellerei der *Dichter* in ihm immer klarer in die Erscheinung trat, war er, als er Bamberg verließ, noch keineswegs gewillt, auf die Lorbeeren des Dirigenten und Komponisten zu verzichten. Die Erfahrungen in Dresden und Leipzig, wo der fast täglich wechselnde Spielplan ihn als Dirigenten in steter Unruhe erhielt, die Zerwürfnisse mit Seconda führten aber schließlich doch zur Absage an die Kapellmeisterträume. Die Rückkehr ins Joch des Beamtentums war durch äußere Not, den Zuspruch der Freunde und wohl auch durch eigenen Entschluß bedingt. Immer mehr in poetischen Arbeiten aufgehend betätigte er sich als Kammergerichtsrat in Berlin nur noch gelegentlich auf dem Felde der Musikschriftstellerei und verstummte fast ganz als Komponist. Hier und da entstanden kleinere Werke, z. B. Männerchöre für die »Jüngere Liedertafel«; für die Bühne hat er jedoch, da einige gelegentlich auftauchende Opernpläne unausgeführt blieben, nur noch *eine* Komposition geliefert, nämlich im Herbst 1815 die Musik (Chöre und Märsche) zu Fouqués Hohenzollernfestspiel »Tassilo«. So blieb denn wahr, was er ein Jahr darauf seinem Landsmann und Schulgenossen, dem Musiker-Juristen J. Ph. Schmidt schrieb, nämlich, daß Undine »die erste und letzte Oper« sein würde, die er in Berlin herausgebracht. Sie war auch seine reifste und persönlichste Musikschöpfung. Bereits in Bamberg innerlich empfangen, wurde sie in Dresden und Leipzig vom 1. Juli 1813 ab während mehr als Jahresfrist mit mehreren durch literarische Arbeiten, z. B. den »Goldenen Topf«, bedingten Pausen niedergeschrieben. Hier wuchs dem Komponisten aus der Fülle persönlichen Erlebens eine Schöpfung empor, in der er sich — vielleicht nur dies eine Mal — auch in der Musik *ganz* seiner selbst entäußern konnte.

Noch ausstehende stilvergleichende Untersuchungen dürften die Vermutung bestätigen, daß Hoffmann als Opernkomponist ein *Eklektiker* war, dessen musikalisch stark im Lyrischen wurzelnde Natur infolge des ihm innewohnenden romantischen Widerspruchs seines Wesens zu den Wirklichkeiten dramatischen Geschehens gedrängt wurde. Charakteristisch sind seine Urteile über das Wesen der Oper und ihre einzelnen Vertreter und lassen gewisse Rückschlüsse auf seine eigene Tonsprache zu. Die Musik ist ihm Ver-

künderin des Unendlichen, und so muß auch im musikalischen Drama ein höheres, romantisches Sein erschlossen werden. Entweder ist es das wunderbare Treiben des Koboldes Zufall oder das geheimnisvolle Spiel dunkler Mächte in der Natur und den Menschenherzen, das hier zum Ausdruck kommt. Schon in der älteren Oper, der tragischen Glucks, offenbare die Musik das Geheimnisvoll-Heroische der Handlung; im eigentlich romantischen Musikdrama mische sich das Komische mit dem Tragischen zu einer durch die Musik glaubhaft gemachten höheren Einheit, während in der komischen Oper das Phantastische an die Stelle des Romantischen trete und sich in dem Hineinragen des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben zeige, wobei der Musik eine gewissermaßen verklärende Rolle zufalle. Nur durch Steigerung und Weiterbildung der von Gluck und Mozart angewandten musikalischen Formen glaubte Hoffmann dem Wesen des musikalischen Dramas, das ihm vorschwebte, nahezukommen. Dem Geiste dieser Tonheroen fühlte er sich verwandt, wenn er, ohne sich seines Sinnes für die formale Rundung seiner Musikgebilde und ihre organische Zusammengehörigkeit zu entäußern, überall die dramatische Idee zur Richtschnur für die Anwendung der musikalischen Mittel zu machen versuchte. So mußte er dazu kommen, die Opernmusik der neueren Italiener, z. B. Paers und Rossinis, wegen ihrer süßlichen, undramatischen Manier, aber auch das in die Niederungen gemeiner Bürgerlichkeit hinabsteigende rührselige deutsche Singspiel (Gyrowetz', Dittersdorfs) zu verwerfen. Dafür pries er Cimarosas und Paesiellos geniale Leichtigkeit, lobte gelegentlich Werke wie W. Müllers »Schwestern von Prag« und Weigls »Schweizerfamilie« und bekannte sich vor allem zu den Meistern, bei denen er Geist vom Geiste seiner Tonheroen Gluck und Mozart fand, also zu Cherubini, Méhul (als Komponisten des »Joseph«), Spontini und Beethoven.

Aus der stattlichen Hinterlassenschaft seiner Bühnenschöpfungen, die für einen Nur-Musiker als Lebenswerk vollauf ausgereicht hätte, sind uns u. a. die Partituren der »Maske«, von »Scherz, List und Rache«, des »Kanonikus«, der »Dirna« und des »Tassilo« verloren gegangen. Die Musik zu Werners Drama »Das Kreuz an der Ostsee« verrät Sicherheit im formalen Aufbau, eine glückliche Hand in der Ausmalung der an Stimmungsgegensätzen reichen Szenen und Sinn für koloristische Effekte. Mit erstaunlicher Sicherheit hat der Komponist, in den Spuren Mozarts und Glucks wandelnd, sowohl die barbarische Umwelt der Preußen wie auch die christliche der Ordensritter musikalisch getroffen und eine Reihe formal abgerundeter, die szenischen Wirkungen durch eigenartige Melodik und stimmungsvolle Instrumentation steigernden Musikstücke geschaffen. — Ähnliche, durch die langjährige Kompositionspraxis des Verfassers und seine inzwischen bereicherte Kenntnis der zeitgenössischen Opernliteratur noch erhöhte Vorzüge zeigt die Musik zu Sodens dreiaktigem Gallierdrama »Julius Sabinus«, die uns freilich nur bis zur 2. Szene des 2. Aktes erhalten ist und vielleicht gar nicht vollendet wurde.

Hier liegt über den meisterhaft gestalteten, überall dramatisch eingreifenden Chören schon etwas von der Stimmung des ersten Lohengrinaktes. Glücklich der Situation angepaßt sind eine Reihe abgerundeter Musikgebilde entstanden, die Ansätze zu leitmotivischer Gestaltung zeigen. Die Klangfarbe der Instrumente, namentlich der Holzbläser, die Eigenart einzelner Tonarten und das Melodram wird in ihnen bewußt zur Charakterisierung benutzt.
Was die übrigen Bamberger Lohnarbeiten angeht, so ist das Harlekinballett als ein keck hingeworfenes Machwerk zu bezeichnen, dessen rhythmische Beschwingtheit und melodische Frische angenehm berühren. In ihm schüttet er mit den kleinen, meist acht- oder sechzehntaktigen Sätzchen eine Fülle von musikalischen Einfällen aus. Furcht und Entsetzen werden tonartengetreu nach Glucks »Orpheus« und Mozarts »Don Juan« gemalt; aber auch Gassenhauer und Tanzrhythmen stellen sich ein und wirbeln durcheinander. Auch hier zeigt sich, daß Hoffmann solche improvisierten Stücke besser gelangen als die »gearbeiteten«, in denen er gar zu gern seine Satzkunst geflissentlich zeigte. — Der Prolog »Wiedersehen«, die einzige uns erhaltene Probe jener »patriotischen« Gelegenheitsarbeiten, denen er sich im Hinblick auf die stete Ebbe seiner Kasse nicht entziehen konnte, verrät die sichere, hier unbedenklich zupackende Hand des routinierten Praktikers. Zu einer mit dem üblichen theatralischen Beiwerk behangenen, aber durchaus zweckentsprechenden Handlung, in deren Mittelpunkt das Wiedersehen zwischen dem Vater und seinem mit den Kriegern siegreich heimkehrenden Sohn steht, hat er einige wirkungsvolle Musiknummern geliefert, nämlich ein Vorspiel, einen melodramatisch unterbrochenen größeren Satz, der, jenen rührenden Moment vorbereitend einen volksliedartigen Refrain verschiedenartig abwandelt (»doch Freuden bringt Wiedersehen«), sowie einen Kriegsmarsch und den Schlußchor. Ragen die meisten der bisher erwähnten Erzeugnisse nur selten über den Durchschnitt tüchtiger Kapellmeistermusik, so zeigen die Melodramen Hoffmanns bereits ein etwas persönlicheres Gesicht. Seine Musik zu der auf einen indischen Stoff komponierten »Dirna« enthält Chöre, instrumental begleitete Monologe und einen vom Komponisten in seinem Tagebuch eigens erwähnten Marsch. Mit diesem zog in der Schlußszene des Stücks der Kaiser auf seinen Elephanten in der Ferne daher, während im Vordergrunde des Theaters die Brahmanen, die Dirna zum Tode führen, ihren Trauerchor fortsingen. Dadurch ergab sich ein Satz für doppeltes Orchester: zum Chor der Priester (im Viervierteltakt) trat ganz leise im Unisono mit Trommel und Becken jener Marsch (im Zweivierteltakt). — Die unlängst wieder zum Vorschein gekommene Partitur zu dem dreiaktigen Melodram »Saul« weist außer der Ouvertüre und den Einleitungen zum 2. und 3. Akt zehn meist breiter ausgeführte Musiknummern auf. Von diesen sind die Anfangs- und Schlußstücke (Nr. 1, 2 und 10) Chöre zu Davids Ehren. An Saul gerichtet ist eine beruhigende, zunächst zu Worten Davids erklingende, später von vier Solo-

stimmen aufgenommene G-dur-Weise (Nr. 6), ein kurzer, fugierter Setzart sich bedienender Jubelchor des Volkes und ein neues Friedenslied Davids, das in den Gesang einer Sopranstimme übergeht (Nr. 7). In den mehr lyrisch gehaltenen Sätzen vermeidet Hoffmanns Melodik nicht immer die (übrigens von ihm bekämpfte) italienisierende Opernschablone; vgl. z. B. aus Nr. 7:

Sopran Solo

Am kühlen Bach in ei-nes Palm - baums Schatten im Kreise seiner Kinder ruht der Held!

Dagegen tritt in den übrigen Stücken seine Fähigkeit, einen gut klingenden Chorsatz zu schreiben, und seine auch in den Opern bewährte Meisterschaft in der dramatischen Ausgestaltung desselben zutage. Sehr wirkungsvoll ist Nr. 2 aufgebaut, indem einem Tutti des David lobpreisenden Chores zweimal die Männerstimmen gegenübergestellt werden, das letztemal in folgender Führung:

Tenor und Baß

Go-li-ath be-schuppt mit Ei-sen kämpft mit ihm. Sei-nen Grimm woll-te Gott ihm wei-sen.

Schwach ist David zwar von Mark Schwach ist David zwar von Mark Doch sein Glaube macht ihn stark Doch sein Glaube macht ihn

Und mit stark. Und mit ei-nen ge-wal-ti-gen Stein schlägt er dem Rie-sen den Schä-del

ein. Dann sahn wir ihn ge-wal-tig brau-send das gan-ze Heer der Fein-de schla-gen!

Hierzu fährt das Streichorchester in stürmischen Achteln hin und her, und die Bläser halten Akkorde aus. Der Schlußchor beginnt mit einem ruhigen, melodisch beseelten Gesange:

Gemischter Chor

Held Is-ra-els, Held Is-ra-els!

Hierauf folgt das bei Hoffmann beliebte fugierte Alla breve. Durchgeführte melodramatische Stücke finden sich nur im 3. Akt. Zwei kürzere Gebilde (Nr. 5 und 7) malen hier die Gewissensängste und Visionen Sauls im Stile der Akkompagnato-Rezitative der Oper mit Streichertremolos, synkopierten Melodiefloskeln, verminderten Septimenakkorden und sfz. p. = Rufen der Holz- und Blechbläser; ein umfangreicherer, musikalisch abgerundeter dreiteiliger Satz — Schema aba — gibt sich als leitmotivisch durchgeführte Szene, in deren Mitte, wirksam kontrastierend und von feierlichen Bläserweisen begleitet, die Geistererscheinung des Propheten Samuel auftritt. Hier ist der Weg zu der freilich ungleich genialer gestalteten Wolfsschluchtmusik deutlich erkennbar. Die Ouvertüre und die späteren Instrumentaleinleitungen führen in Stimmung und Vorgänge der folgenden Handlung ein. Wo es anging, hat sich Hoffmann hier fugierter Arbeit bedient. Das imitatorisch durchgeführte Thema der langsamen Einleitung der Ouvertüre wird auch in dem vor dem letzten Akt stehenden Andante abgewandelt. Dieses wieder bringt das der Einleitung des 2. Aktes angehörende hastige, auf Michol deutende Motiv noch einmal. Ein kurzes, straffes Sätzchen (Nr. 3) malt die Gefangennahme Davids durch Sauls Schergen. Ein breit ausgeführtes Schlachtgemälde (Nr. 4) kennzeichnet die Vorgänge im Heerlager Sauls. Hier kommt der König (im Mittelteile) mit einem vornehmen Philister fechtend auf die Bühne, wobei folgende Reminiszenz an den Zweikampf des Komturs mit Don Juan ertönt:

u.s.w.

Mögen alle diese Gebilde mehr oder weniger den Charakter einer ad hoc verfaßten Kapellmeistermusik tragen, sie offenbaren Hoffmanns formal orientierte Kompositionsweise und sein trotz ausgesprochen lyrischer Melodik überall zutage tretendes Streben nach dramatischer Wahrheit. Bemerkenswert ist des Komponisten Sicherheit in der Beherrschung der musikalischen Mittel; sie war schon in seinen ersten Arbeiten so groß, daß er uns — abgesehen etwa von den Klaviersonaten und der erhaltenen kirchlichen Orchesterouvertüre — ausgesprochene Dilettantenarbeiten überhaupt nicht hinterlassen hat.

Was die *Opern* (oder wegen des obligaten Dialogs richtiger *Singspiele*) angeht, so ist die einstweilen nicht zugängliche Musik zu Brentanos »Lustigen Musikanten« den Warschauern vielleicht nicht ganz mit Unrecht weniger »lustig« als gründlich vorgekommen. Sie zeigt in ihren sich über zwei Akte ausdehnenden Arien, Ensemblesätzen und den beiden breit ausgeführten Finales einen an Mozart und den Meistern der italienischen Buffoopern, z. B. Paesiello,

Sr

Dublin Decem^{br} 29. 1741.

it was with the greatest Pleasure I saw the Continuation of Your Kindness by the Lines You was pleased to send me, in Order to be prefix'd to Your Oratorio Messiah, which I set to Musick before I left England. I am emboldned, Sir, by the generous Concern You please to take in relation to my affairs, to give You an Account of the Success I have met here. The Nobility did me the Honour to make amongst themselves a Subscription for 6 Nights, which did fill a Room of 600 Persons, so that I needed not sell one single Ticket at the Door. and without Vanity the Performance was received with a general Approbation. Sig^{ra} Avolio, which I brought with me from London pleases extraordinary, I have form'd an other Tenor Voice which gives great Satisfaction, the Basses and Counter Tenors are very good, and the rest of the Chorus Singers (by my Direction) do exceeding well, as for the Instruments

Ein Brief Georg Friedrich Händels

they are really excellent. Mr Dubourgh beeng at the Head of them, and the Musick sounds delightfully in this charming Room, which puts me in such Spirits (and my Health being so good) that I exert my self on my Organ with more then usual Success. I opened with the Allegro, Penseroso, & Moderato, and I assure you that the Words of the Moderato are vastly admired. The Audience beeng composed (besides the Flower of Ladyes of Distinction and other People of the greatest quality) of so many Bishops, Deans, Heads of the Colledge, the most eminents People in the Law as the Chancellor, Auditor General, &tc. all which are very much taken with the Poëtry. So that I am desired to perform it again the next time. I cannot sufficiently express the kind treatment I receive here, but the Politeness of this generous Nation cannot be unknown to You, so I let You judge of the satisfaction I enjoy, passing my time with Honnour, profit and pleasure. They propose already to have some more Performances, when the 6 Nights of the Subscription are over, and My Lord Duc the Lord Lieutenant (who is allways present with all His Family on those Nights) will easily

obtain a longer Permission for me by His Majesty, so that I
shall be oblig'd to make my stay here longer than I thought.
One request I must make to You, which is that You would insinuate
my most devoted Respects to My Lord and My Lady Shaftesbury,
You know how much Their Kind Protection is precious to me.
Sir Windham Knatchbull will find here my respectfull Compliments.
You will encrease my Obligations if by occasion You will present
my humble Service to some other Patrons and friends of mine.
I expect with Impatience the Favour of Your News, concerning
Your Health and wellfare, of which I take a real share,
as for the News of Your Opera's, I need not trouble you
for all this Town is full of their ill success, by a number
of Letters from Your quarters to the People of Quality
here, and I can't help saying but that it furnishes great
Diversion and laughter. The first Opera I heard my
self before I left London, and it made me very merry all
a long my journey, and of the second Opera, call'd Penelope, a
certain noble man writes very jocosly, il faut que je dise avec
Harlequin, nôtre Penelôpe n'est qu'une Sallôpe.
but I think I have trespassed too much on Your Patience.
I beg You to be persuaded of the sincere veneration and Esteem with
which I have the Honnour to be

Sir

Your most obliged and most humble Servant
George Frideric Handel

geschulten Ausdruckscharakter. Dieser tritt vor allem in dem Hauptwerke der den Bamberger Jahren vorausgehenden Zeit, der dreiaktigen Oper »Liebe und Eifersucht« zutage, deren Text auf einer geschickten Kürzung des Calderonschen Schauspiels »Die Schärpe und die Blume« beruht. Obwohl hier die Ähnlichkeit mit Mozarts Werken (vor allem dem »Figaro«) mit Händen zu greifen ist, hat Hoffmann in der ungemein sorgfältig gearbeiteten Partitur eine Fülle lebensfrischer Musik niedergelegt und das Spiel romantischer Liebesverwicklungen, das uns freilich nicht mehr recht schmecken will, durch ein kunstvolles Gefüge verschiedenartiger, dramatisch beseelter Formen festgehalten. Rascher hingeworfen ist die Oper »Der Trank der Unsterblichkeit«; aber der Komponist ersetzt hier durch die Frische seiner Improvisation aufs glücklichste die sonst von ihm so gern bekundete Gründlichkeit und findet zu dem exotischen Stoffe als gelehriger Schüler des Schöpfers der »Zauberflöte« schon allerlei romantische Töne.

Stilgeschichtlich beachtenswert ist das Hauptwerk der Bamberger Jahre, die Oper »*Aurora*«. Sie zeigt vor Weber und Spohr bereits die charakteristischen Züge der deutschen romantischen Oper, und es läßt sich nachweisen, daß ihr Verfasser nicht nur den Spuren der von ihm verehrten Meister Gluck, Mozart, Cherubini und Spontini nachgegangen ist, sondern auch Einwirkungen durch den leitmotivischen Stil der ihm wohlbekannten Franzosen, wie Grétry, Catel, Berton, Lesueur und den hochgeschätzten Méhul, erfahren hat. Er verwendet jetzt Leit- und Erinnerungsmotive, er arbeitet ständig auf musikalischen Kontrast hin, er verfeinert die Orchesterfarben und mischt sie auf neue Art, er bedient sich bestimmter, durchgehaltener Tonarten und kühner Harmonien zur Charakterisierung. Schon die Ouvertüre, deren Hauptteil freilich nicht eben bedeutend ist, hat in der vorausgehenden langsamen Einleitung, die auf die erst im 2. Akt erscheinende Göttin Aurora weist, ausgesprochen romantische Färbung. Das folgende Begegnungsduett (Nr. 1) der beiden Liebenden (Cephalus und Procris) gewinnt durch konzertierende Flöte und Bassetthorn den erforderlichen idyllischen Charakter und bewegt sich durchaus im Rahmen des deutschen Singspiels. Von größeren Ausmaßen ist das folgende Geständnisduett der beiden (Nr. 2). Es gibt sich als frisch empfundenes, durch den Hinzutritt des Chors kunstvoll gesteigertes Gebilde, das den Melodiker Hoffmann an Stellen wie:

Ver-bannet die Sorgen, verban-net die Sorgen, hier blühte ver-borgen, verborgen mein Glück u. s. w.

von der besten Seite zeigt. Polybius, der unglücklich liebende Feldherr und hilfreiche Freund, und späterhin Procris sind mit je einer Konzessionsarie bedacht, von denen die erste (Nr. 3), das wertvollere Stück, ganz im Stile der großen Oper gehalten ist, während die zweite (Nr. 5) sich mehr in den Niede-

rungen italienischer Rouladenkunst hält. Zur großen musikalischen Szene geweitet ist außer dem Finale auch das Sextett (Nr. 4), das dort einsetzt, wo die von der Jagd heimkehrende Procris, erfüllt von ihrer jungen Liebe, vor den von ihr verschmähten Freiern erscheint. Eingeleitet durch einen frischen Jägerchor und zusammengehalten durch das wiederkehrende Orchestermotiv:

zeigt es trotz seiner Ausdehnung eine übersichtliche dreiteilige Anlage und steigert sich durch die Teilnahme des Chors zu großer Wirkung. Dem Finale geht ein neues, kürzeres Sextett voraus (Nr. 6), in dem Procris und die beteiligten Männer mit einem meisterhaften a cappella-Satze ihren bangen Gefühlen Ausdruck verleihen, worauf der Chor ähnlicher Empfindung Raum gibt. Die Musik leitet darauf zum Finale über (Nr. 7); dieses gliedert sich in ein im Gemache der Procris spielendes Duett zwischen ihr und Polybius, in feierliche Chorgesänge vor und im Tempel, in einen dramatisch bewegten, frei durchkomponierten Teil bei der Bekanntgabe des vermeintlichen Geliebten durch Procris und in einen von c-moll nach C-dur sich durchringenden hochdramatischen Abschluß, der sich dort zu höchster, von Hoffmann bis dahin noch nie erreichter Wirkung erhebt, wo zu dem Chor der empörten Menge das dem Untergang geweihte Liebespaar sich Lebewohl zusingt. Ganz neue Klänge findet der Komponist im 2. Akt. Hier tut sich Aurorens Reich auf, und erst in der Nähe dieses Elementargeistes erwacht der Romantiker, der ja bald darauf Undinen begegnen sollte. Aus dem Motiv der Aurora:

u.s.w.

das den ganzen Akt beherrscht, formt er eine Orchestereinleitung die, sehnsüchtigen Zaubers voll, wie so viele andere Stellen dieser merkwürdigen Partitur, in eine ferne Zukunft, nämlich zu dem Wagner des Tannhäuser weist. Das folgende Duett (Nr. 8) endigt mit Cephalus' Entführung in die Meerestiefe. Es gibt sich als musikalisch frei gestaltete »Szene« im Sinne des späteren Weber und Marschner und zeigt den Komponisten auf dem Wege zum deutschen Musikdrama. Die folgenden, im Königshause spielenden Auftritte bringen neue Verwicklungen. Ein auf einen leidenschaftlichen Ton gestelltes Quartett (Nr. 9) zwischen Procris und den Ihren schafft den notwendigen Kontrast zur Welt der Aurora. In ihr unterirdisches Reich kehren wir im Finale (Nr. 10) wieder, das in seinem Zuschnitt schon die Stimmung des

Wagnerschen Venusberges vorahnt. Im Mittelpunkte steht die Auseinandersetzung zwischen Aurora und Cephalus, in der die Göttin sich zu hilfsbereiter Entsagung durchringt. Hier hat sich der Komponist aufs glücklichste aller Mittel musikalischer Kontrastierung bedient. Ein Chor der Tritonen hält diesen Teil der Szene zusammen; nach der Klärung bildet dann ein warm empfundenes Duett zwischen Cephalus und der Göttin und ein schon ganz in die Stimmung des Weberschen »Oberon« getauchter, ungemein anziehender Schlußchor des göttlichen Gefolges den Ausklang. Den 3. Akt eröffnet ein kurzes, hastig dahingleitendes Duett (Nr. 11), in dem Dejoneus von dem träumenden Philacrus, dem Obersten seiner Leibwache, erfährt, daß Cephalus sein Sohn sei. Die folgenden Stücke, ein leidenschaftlich bewegtes Quartett der von der Nachricht über Cephalus Schicksal Überraschten (Nr. 12), eine koloraturreiche Arie der Aurora (Nr. 13) und das von 4 Märschen, einem freudigen Chor des Volkes, sowie der dramatischen, frei durchkomponierten Schlußszene erfüllte Finale (Nr. 14) führen nach und nach zur Lösung des Knotens und einem durch die Erscheinung der Göttin verklärten glücklichen Schluß. Auch hier zeichnet sich die Musik, obwohl sie nicht ganz auf der Höhe des 2. Aktes steht, durch dramatische Treffsicherheit und weitgespannte Formen aus.

Sucht man nach weiteren Kennzeichen des Opernkomponisten Hoffmann, so wäre noch die ungemein sorgfältige, bis ins kleinste dem Worte sich anschmiegende Deklamation seiner Gesangsrollen und die bei aller Sparsamkeit in der Instrumentierung doch stets blühende Sprache seines Orchesterkolorits zu erwähnen. — Erst in der zwölf Jahre später entstandenen »Euryanthe« Webers wurde der Weg zum deutschen Musikdrama wieder so entschlossen beschritten wie hier in der »Aurora«, nicht ohne daß Weber von dem Schöpfer der »Undine« mancherlei gelernt. Von hohem Reiz ist es, festzustellen, wie auch die »Aurora«, die Weber sicher unbekannt blieb, voll von »Weberismen« ist. Vor allem war ja der unverkennbar italienische Zug in der Melodik, der von Weber auf Rossini, von Hoffmann zu mindesten auf die Simon Mayrsche Schule deutet, beiden Meistern gemein. In seiner Oper »Undine« wandelte Hoffmann, seines Zieles sicher, die betretenen Pfade weiter; aber dieses sein reifstes Werk, das erst in unseren Tagen seine Lebensfähigkeit wieder erwiesen hat, raffte ein tückischer Zufall dahin, so daß ihm weitere Wirkung versagt blieb, um so mehr, als Webers Freischütz nun bald seinen Siegeszug antrat. Und doch hatte Hoffmann, hellsichtiger als seine Nachfolger, hier aus innerstem Drange heraus schon eines der Hauptprobleme der Romantik aufgegriffen und musikdramatisch gestaltet, das aus dämonischer Einsamkeit entspringende Verlangen nach Beseelung durch menschliche Liebe, ein Problem, das nur noch einmal, nämlich von Wagner in seinem »Lohengrin«, künstlerisch bewältigt wurde.

CARL MARIA VON WEBER IN PRAG
IM KAMPF UM LIEBE UND KUNST

VON

JULIUS KAPP-BERLIN

Carl Marias heißes Sehnen, als freier Künstler fremde Länder zu durchstreifen, kometengleich am Kunsthimmel durch die Welt zu brausen, sollte sich, so oft er auch in seinem buntbewegten Leben einen kühnen Anlauf dazu nahm, nie erfüllen. Stets warf ihm das Schicksal schon an einer der ersten Stationen ein lockendes Trugbild in den Weg, dessen greifbaren Realitäten gegenüber seine schönen Träume jäh zerrannen. So überraschte ihn jetzt Freund Gänsbacher, als er am 12. Januar 1813 in Prag ankam, mit der Nachricht, daß der dortige Opernkapellmeister Wentzel Müller, nachdem seine Unfähigkeit das Institut von der noch von Mozart bewunderten Höhe gründlich heruntergewirtschaftet hatte, seinen Abschied genommen und »Papa« Liebich in ihm, den der Zufall so glücklich herbeigeführt, den Retter seines Theaters erhoffe. Zunächst wies der noch ganz von seinen Reiseplänen Erfüllte ein solches Ansinnen glatt zurück, doch als er Liebich gegenüberstand und dieser ihm durch einen verlockenden Vertrag mit 2000 Gulden, einem mit 1000 Gulden garantierten Benefiz und 2 bis 3 Monate Urlaub die selbständige Stellung eines Operndirektors anbot, kam Carl Maria in heftige Gewissensskrupel. »Ich kann mich schwer entschließen, meine Pläne nach Italien usw. fahren zu lassen, aber um die Wonne zu genießen, bald meine Schulden als braver Kerl bezahlen zu können, tue ich schon etwas!« Schließlich siegte sein Pflichtgefühl über seine Künstlersehnsucht, er willigte, noch ganz benommen von diesen so unerwartet auf ihn eingestürmten Ereignissen, in den Vertrag.

Die Prager Oper ward nun vollständig aufgelöst, und Weber, dessen Tätigkeit offiziell am 1. April begann, dem aber Liebich, aus Freude, ihn gewonnen zu haben, sofort Gehalt zahlte, sollte den Sommer dazu verwenden, sich in Prag einzuleben und neue Kräfte für die ganz nach seinen Plänen und Wünschen zu organisierende Operntruppe zu gewinnen. In der Prager Gesellschaft fand der junge Operndirektor durch Gänsbachers Protektor Graf Firmian überall herzliche Aufnahme, und auch beim großen Publikum führte er sich durch ein glänzend verlaufenes Konzert am 6. März vorteilhaft ein. Anfeindungen einiger verärgerter Prager Lokalgrößen nahm Carl Maria mit Gleichmut entgegen: »Ich habe meinen Feinden mein ganzes Leben lang sehr viel zu verdanken gehabt, denn sie waren mein bester Sporn.« Seinem väterlichen Freunde Rochlitz aber, der auf die Kunde seines Prager Engagements die Besorgnis äußerte, sein Künstlertum könne sich im Taglohn verlieren, legt

er das bemerkenswerte Geständnis ab: »Nie werde ich mich herabwürdigen, um bloßen Tagelohn zu schreiben. Stets werde ich auf jede Kleinigkeit, die meinen Namen trägt, die vollendetste Sorgfalt und Feile verwenden. Ja, es ist auch ganz meiner Natur widerstrebend, etwas flüchtig und leichtsinnig hinzuwerfen. Ich habe es Ihnen schon einst mündlich, glaube ich, erzählt, wie oft ich beinahe während der Arbeit an mir irre werde und an echter Schöpferkraft zweifle, weil nicht leicht etwas mir gut genug dünkt. Nur die spätere, erfolgende Wirkung und der ungeschminkte Beifall der wahren Kunstfreunde und der Enthusiasmus des Publikums bringt mich wieder zu dem nötigen Selbstvertrauen zurück. Ihnen danke ich einen großen Teil desselben, Ihr Lob und Urteil richtet mich auf und stärkt, ohne mich zu denen Übermütigen zu gesellen, deren Sie weiter in Ihrem Brief erwähnen. *Nie!* und ich lege dabei die Hand feierlich aufs Herz, nie! soll die Welt sich in dem Zutrauen getäuscht finden, das sie vielleicht zu mir hegt; und sollte es Ihnen jemals so scheinen, als wollte ich einstens von der einmal betretenen Bahn abweichen, wanken und nachlässig werden, so halten Sie mir diese Zeilen vor, als einen heiligen Vertrag, den ich mit der Kunst geschlossen, und den ich bis zum letzten Atemzug mit gleicher Kraft zu halten streben werde.«
Gleichzeitig übersendet er Rochlitz ein Inserat für die Musikzeitung, worin er »die Dichter Deutschlands« auffordert, ihm Operntexte einzusenden, die er »anständig honorieren« wolle. Er lechzte danach, eine Oper zu komponieren. Doch hatte der Aufruf nicht den gewünschten Erfolg. Auch der von Rochlitz selbst für ihn geschriebene Text konnte ihn nicht zur Vertonung reizen, so gern er sich sonst auch dem Freunde gefällig erzeigte.
Ende März begab sich Carl Maria nach Wien, von Liebich mit unumschränkter Vollmacht ausgestattet, um sich hier neue Opern anzuhören und Künstler für Prag zu verpflichten. Kurz vor seiner Abreise traf noch ein Schreiben seiner einstigen Frankfurter Silvana, Caroline Brandt, in Prag ein, worin sie sich dem dortigen Theater anbot. So war sie, die bald in seinem Leben so bedeutungsvoll werden sollte, in der Tat die *erste* neue Kraft, die Weber für seine Künstlerschar gewann.
Neben seinen direktorialen Geschäften bereitete er in Wien ein großes eigenes Konzert vor, das am 25. April unter Mitwirkung Bärmanns vonstatten ging. Doch sein Klavierspiel, namentlich die freie Phantasie, ward von der Wiener Kritik scharf angegriffen, sie stellte die Wiener Pianisten weit über ihn. Möglich, daß Carl Maria schon an der vollen Entfaltung seiner Kunst behindert war, denn ein heftiges Unwohlsein ließ ihn unmittelbar nach dem Konzert, ohne von den Freunden Abschied zu nehmen oder die Aufführung seines »Abu Hassan«, der im Theater an der Wien vorbereitet wurde, abzuwarten, nach Prag zurückeilen. Hier verfiel er in ein schweres Gallenfieber. Der Kunstmäzen, Graf Pachta, nahm sich des Erkrankten an, ließ ihn in sein fürstliches Haus überführen und ihm die liebevollste Pflege zuteil werden. Erst nach drei

Wochen konnte er langsam wieder mit der Arbeit beginnen, litt aber noch Monate hindurch unter quälenden Kopfschmerzen.
Weber nahm nun die Theatergeschäfte energisch in Angriff. Er arbeitete ausführliche Dienstvorschriften für das Orchester- und Sängerpersonal aus. Die Aufstellung eines guten *Ensembles*, das die deutsche Oper im Gegensatz zu der italienischen, die sich mit einzelnen blitzenden Steinen, gleichviel in welcher Fassung, begnügen kann, unbedingt erfordert, schien ihm die erste Notwendigkeit. »Ich hielt nichts für Nebensache, denn in der Kunst gibt es keine Kleinigkeit.« Dann entwarf er, Dirigent, Regisseur, Dekorateur, alles in einer Person, bis ins kleinste Detail gefertigte Szenarien und Regiebücher der zunächst aufzuführenden Opern. Wer von den alten Leuten sich nicht bedingungslos fügen wollte, wurde auf der Stelle entlassen. »Das Orchester ist in Rebellion! Die Korrespondenz mit allen neu zu engagierenden Mitgliedern, als Sänger und Instrumentalisten; die Organisierung aller Kontrakte, neue Gesetze fürs Orchester und Chöre, eine konfuse Bibliothek in Ordnung bringen und Katalog verfassen usw., dazu das Überlaufen von Menschen — es ist unbeschreiblich. Partituren korrigieren, dem Theatermeister Dekorationen beschreiben, den Garderobier usw. Ich sollte, um meine Gesundheit zu befestigen, nach Eger auf vier Wochen gehen und kann nicht, da der Andrang von Geschäften, die keinen Augenblick Aufschub leiden, zu groß ist. Ich stehe um 6 Uhr auf und arbeite noch oft um 12 Uhr nachts. Ich will Gott danken, wenn die Maschine nur erst im Gang ist, dann ist schon viel gewonnen.« Mit welchem Eifer und welcher Gewissenhaftigkeit Weber seine Stellung auszufüllen strebte, geht auch daraus hervor, daß er neben all dieser Überfülle von Arbeit sich noch der Mühe unterzog, Böhmisch zu erlernen, nur um sich mit den Theaterarbeitern verständigen, vor allem, um sie besser überwachen zu können.
Am 12. August konnten endlich die Proben beginnen, die Weber hier, wie einst in Breslau, nach dem gleichen gründlichen Plan von Einzelprobe bis Generalprobe durchführte, und die Eröffnungsvorstellung am 9. September 1813 mit Spontinis »Cortez« brachte dem energischen Opernleiter, der sich ein neues Orchester, Chor und Sängerpersonal in mühevoller Arbeit herangebildet, einen wohlverdienten, rauschenden Erfolg. In rascher Reihe schlossen sich Méhuls »Josef«, der »Wasserträger«, die »Vestalin«, »Faniska« u. a. an, den schwächsten Erfolg errang bezeichnenderweise die erste deutsche Oper, Fränzels »Carlo Fioras«.
Leider hatte Carl Maria bei diesen künstlerischen Arbeiten keinen Freund zur Seite, mit dem er sich, wie das seine lebhafte Art unbedingt verlangte, so von Herzensgrund hätte aussprechen und beraten können. Denn Gänsbacher war, dem Ruf der Heimat folgend, wieder zu seinen Tiroler Jägern eingerückt, und die Prager Gesellschaft bot ihm keine einzige Seele, »mit der er nur von gleichgültigen Lebensereignissen sprechen könnte, geschweige denn eine, die er tiefer in sein Inneres blicken lassen mochte«. »Man kann behaupten, daß hier

in Prag jede Familie abgeteilt für sich lebt und nur im Kreise ihrer nächsten Berührung vegetiert. Eine Masse von Fremden, die das alles binden und löten könnte, wie z. B. in Wien, fehlt hier auch gänzlich. Die hiesigen Großen verzehren ihr Geld in Wien, bringen dann ihre, vom dortigen Wohlleben erschlafften Gesichter auf ein paar Monate hierher, glauben sich in einem Staatsgefängnis, machen dazu passende Mienen, geben ein paarmal zu essen und flattern bei erster Gelegenheit wieder ab. Die wenigen Komponisten und Gelehrten, die hier leben, seufzen meistens unter einem Joch, welches ihnen knechtischer Sinn gegeben und den Mut genommen hat, der so schön den wahren freien Künstler bezeichnet. Mir persönlich bezeugt man zwar alle Achtung, ich habe Zutritt überall und lasse Grafen und Fürsten mich dreimal bitten, ehe ich einmal bei ihnen esse, aber was nützt das und was soll mich das ergötzen? Solange ich hier bin, habe ich erst zweimal in einem Privatzirkel gespielt, daraus kannst Du sehen, wie musikliebend die Leute sind« (an Gottfr. Weber, 5. Mai 1814). Carl Maria zog sich daher immer mehr von der großen Gesellschaft zurück. »Ich bin wirklich ein lederner Kerl geworden, so recht trübe in mich hineingescheucht. Arbeiten kann ich vollends gar nichts.« Und diese innere Einsamkeit trieb ihn immer widerstandsloser in eine verhängnisvolle Leidenschaft hinein, gegen die er sich anfangs, getreu seiner Grundmelodie »Die Weiber taugen alle nichts«, erfolgreich gewehrt, die aber jetzt rettungslos über ihn zusammenschlug.

Eine der schönsten, sicherlich rassigsten Frauen Prags war damals die Schauspielerin *Therese Brunetti*. Die leuchtenden Nixenaugen dieser sinnenfrohen Wienerin hatten es Carl Maria gleich bei der ersten Begegnung angetan. Doch ganz instinktiv, wie vor einer ungewissen drohenden Gefahr, wich er der verführerisch lockenden Nähe dieses dämonischen Weibes aus. Doch sie, die Sieggewohnte, der die Männer zu Füßen lagen, hätte nicht jene sinnliche Kokette sein müssen, der der Kampf mit dem Manne Lebensnotwendigkeit bedeutet, wenn sie nicht der Widerstand dieses interessanten blassen Künstlers zum Spielenlassen all ihres Raffinements, all ihrer Teufelskünste, die einen Mann zum Sklaven zwingen müssen, gereizt hätte. Und je verzweifelter Carl Maria sich gegen die auch in ihm auflodernde Leidenschaft zur Wehr setzte, um so kühner legte sie ihre Netze aus, stachelte durch lüsternes Locken und scheinbares Verwehren sein Blut, trieb ihn durch wohlberechnetes Spiel zu rasender Eifersucht, zog einer Spinne gleich ihre Kreise um ihn immer enger, bis er eines Tages liebestammelnd zu ihren Füßen lag. In ausgelassener Wildheit genoß sie ihren Triumph, und Carl Maria, dessen Niederlage sich nun in einem wüsten Sinnenrausch betäubte, ward eine Zeitlang das willenlose Spielzeug ihrer Laune. Die damals einunddreißigjährige üppige Rotblondine, schon in frühester Jugend ein Stern des Prager Balletts, seit fünfzehn Jahren Gattin des italienischen Tänzers Brunetti und Mutter von fünf Kindern, stand, als Weber ihren Lebensweg kreuzte, im Zenit ihres Ruhmes. Alle berückte sie

auf der Bühne als neckische Liebhaberin wie im Leben durch ihre körperlichen Reize. Sie war der begehrte Mittelpunkt jener rauschenden Karnevalsfeste im Theater, jener Liebichschen Bälle, die ihr Gatte arrangierte, und Weber ward bald hierbei ihr getreuer Seladon. Brunetti selbst legte dem Paar keinerlei Hindernisse in den Weg, im Gegenteil, er zog den neuen Operndirektor willig in sein Haus.

Doch während Carl Marias Leidenschaft allmählich zu einer echten großen Liebe aufflammte, trieb Therese mit ihm nur ein wohlberechnetes Spiel und nutzte die Macht über ihn, die sie durch glühende Liebkosungen oder aufreizende Kälte und gespielte Eifersucht stets von neuem zu befestigen suchte, schamlos aus, indem sie ihn jedem ihrer Wünsche und Launen, und seien sie noch so kostspielig, willfährig machte. Dabei betrog sie ihn offensichtlich mit anderen reichen Kavalieren und weidete sich an den Qualen seiner Eifersucht. Bis zu welchem entwürdigenden Grade der sonst so willensstarke Mann, als Sklave seiner Sinne, diesem Dämon verfallen war, zeigen kurze Ausbrüche, die er seinem Tagebuch anvertraut, in denen zuweilen ohnmächtiger Haß gegen seine Peinigerin aufblitzt, um wenig Zeilen später für ein freundliches Lächeln ihrer wollüstigen Lippen selig Dank zu stammeln. Und wenn Carl Maria sich eines Tages auch offen selbst gesteht: »Ohne sie keine Freude! Bei ihr nur Verdruß!«, so war er doch nicht mehr Manns genug, aus eigener Kraft diese Kette zu zerreißen. Er war schon so mürbe und von ihren leichtfertigen Anschauungen angekränkelt, daß selbst sein Ehrgefühl sich nicht mehr gegen solche seiner unwürdige Verhältnisse aufbäumte, und er auch die demütigendste Behandlung gelassen hinnahm. Nur eine äußere Gewalt konnte den Verblendeten aus diesem Taumel wecken, nur ein starkes reines Gefühl diesen Rausch verscheuchen.

Am 1. Januar 1814 debütierte die anmutige, zierliche, 1794 zu Bonn geborene *Caroline Brandt* als Aschenbrödel in Prag und eroberte durch ihre naive Grazie und drollige Munterkeit im Fluge die Sympathien des Publikums. Weber, der sie noch von der Frankfurter Silvana her in angenehmer Erinnerung hatte, aber im Banne Theresens für sie zunächst kaum einen Blick gehabt, kam zum erstenmal bei den Proben zu »Don Giovanni«, den er sich zu seinem Benefiz erkoren, mit ihr in nähere Berührung. Welch andere Atmosphäre wehte ihm hier entgegen! Der in schwüler Sinnenlust Entnervte atmete beglückt, wie aus einem wüsten Traum erwachend, den Hauch weiblicher Reinheit, und sah plötzlich in jugendlicher Blüte und unverdorbener Gesundheit ein idealisiertes, von all den häßlichen Mängeln befreites Bild der Geliebten vor sich stehen. Die Begegnung mit Caroline hatte ihm einen tiefen und nachhaltigen Eindruck hinterlassen, ihr Zauber begann zu wirken. Zwei feindliche Mächte mußten nun in seiner Brust einen erbitterten Vernichtungskampf auskämpfen, dessen Ausgang nicht zweifelhaft sein konnte, allen Beteiligten aber noch qualvolle Stunden und Seelenleid bereiten sollte.

Die Einstudierung des »Don Giovanni« führte zu einem vorübergehenden Zwist mit Liebich, der aus Sparsamkeitsrücksichten die Bühnenmusik gestrichen haben wollte. Doch Weber zahlte lieber die Mehrkosten aus eigener Tasche, als daß er seinem geliebten Mozart auch nur ein Haar krümmen ließ. Im übrigen hatte er an der Aufführung ehrliches Vergnügen. »Das Herz im Leib würde Dir wackeln vor Freude, wenn Du mein Orchester jetzt hörtest. Diese Kraft, Feuer und Zartheit, ich bin sehr zufrieden, und dies ist meine einzige Freude. Ich habe bei meinem Benefiz 1200 fl. eingenommen, die sogleich nach Stuttgart spaziert sind. In Jahr und Tag hoffe ich auch diese Last los zu sein und für *mich* zu arbeiten« (an Gänsbacher). Weniger befriedigte ihn sein Prager Auditorium. »Der Geist des Publikums, den Sie, so treffend wahr, einen matten, unruhig ins Blaue hinaus wünschenden nennen, ist so niederschlagend für den schöpfenden Künstler, daß er ganz dem entsagt, auf selbes zu wirken und sich wieder von ihm begeistern zu lassen. Nichts erregt eigentlichen Enthusiasmus, alles kommt und geht mit Todeskälte. Der Haufe fühlt nicht als Haufe, weil er überhaupt keinen Gemeingeist besitzt, keine Geselligkeit existiert und jeder Stand, und in diesem wieder jede Familie für sich isoliert dasteht und vegetiert. Daß ich Liebe genug zur Sache besitze, um deshalb doch meine Pflicht als Direktor im vollsten Aufwand all meiner Kräfte zu tun, trauen Sie mir wohl zu, aber der Trieb zum Arbeiten, zu schaffenden Leistungen ist so hohen Ursprungs wie die Liebe, und läßt sich ebensowenig erzwingen.« (An Rochlitz.)
Als Therese fühlte, daß Carl Maria sich ihr zu entziehen versuchte, und mit weiblicher Witterung auch bald den richtigen Grund hierfür ausgekundschaftet hatte, nahm sie, in ihrer Eitelkeit verletzt, den Kampf auf und ließ alle Künste ihrer Koketterie spielen. Und der Sklave lag noch zu fest in ihren Banden, um frei der Stimme seines Herzens, die ihn zu reineren Gefilden zog, folgen zu können. Da knüpfte ein Zufall den neuen Bund. Caroline hatte sich bei einer Probe eine Fußverletzung zugezogen und mußte die Wohnung hüten, wo sie gemeinsam mit ihrer Mutter hauste. Weber fand nun Eingang in dieses traulich-gemütliche Heim, und diese behagliche Häuslichkeit, von Jugend auf ihm ein nur zu seltener Genuß, bezauberte ihn vollends. Er ward bei den Frauen bald willkommener täglicher Gast, und seine jäh durchbrechende heiße Liebe zu Caroline fand Erwiderung. Doch auch in der Brust dieses Mädchens schlummerte ein Dämon. Ihr heftig aufwallendes, jeder Selbstbeherrschung mangelndes Temperament stürzte sie oft mitten aus beseligenden Liebesschwüren in bange Zweifel, riß sie zu verletzenden Vorwürfen hin und ließ sie sich und den Liebsten in eifersüchtigen Qualen martern. Carl Marias noch immer andauernder Verkehr mit Therese und deren sie absichtlich provozierendes Verhalten gab dazu zunächst leider allzu reichlichen Anlaß. Als es daher wieder einmal zu einer heftigen Szene gekommen war, hielt es der haltlos zwischen diesen beiden Frauen Hin- und Herwankende für das Geratenste,

einige Wochen das Feld zu räumen, um in der Einsamkeit sich selbst wieder zu finden und seine durch all diese Erlebnisse und die Überfülle der Arbeit überreizten Nerven wieder zur Ruhe kommen zu lassen. Er trat seinen kontraktlichen Urlaub an und begab sich am 8. Juli ins Bad Liebwerda bei Friedland.

Kaum ist er dem fast hypnotischen Einfluß Thereses, deren verführerische Nähe immer wieder seine Sinne bezwungen, entrückt, so verblaßt ihr Bild, und die heiße, aufrichtige Liebe zu Caroline überwältigt ihn. Grenzenlose Sehnsucht nach dem geliebten Wesen befällt ihn, und in ehrlicher Ergriffenheit sendet er ihr täglich die glühendsten Bekenntnisse. »Welche Gewalt hast Du über mein Gemüt und über meine Gefühle. Wie glücklich, wie unendlich selig kann ich mich preisen und werde ich sein, wenn diese Stimmung, diese Gefühle und Ansichten bleibend in Dir leben werden, wie sie Dein Brief heute ausspricht. Ich zittere beinahe vor froher Überraschung und schreibe dies in einer seltsamen Trunkenheit, durch ein unerwartetes Glück erzeugt. Wie gut, wie herzlich, wie liebevoll, ganz in Liebe vertrauend sprichst Du. Oh, könnte ich Dich an dies Herz drücken, könntest Du fühlen, wie es für Dich schlägt. Ich werde ein ganz anderer Mensch werden, mit Lust und Kraft werde ich an meine Arbeit gehen, ich werde der Welt zeigen, daß mein Mukkerl sich nicht schämen darf, mich als ihr Liebstes anzuerkennen. Ein neuer Schöpfungsgarten wird in mir aufgehen. Oh, bleibe so!! Diesen glücklichen Wahn noch einmal schwinden zu sehen, möchte zu viel für meinen Geist und Körper sein. Aber das wird nicht geschehen, nicht wahr? Meine Lina bleibt sich nun gleich?« (*Unveröffentlicht*, 26. Juli 1814.) Oder: »Du mein liebes Leben, wenn ich so in großer Menschen Menge bin, still dasitze und in Gedanken alle anwesenden weiblichen Geschöpfe mit Dir vergleiche, wie unendlich lieber wirst Du mir da immer — wie sehr fühle ich, daß Du mich recht glücklich und froh machen kannst, daß nur Du das alles in Dir vereinst, was ich wünsche, und wie sehnsuchtsvoll sehe ich dann nach Prag hinüber, und wie immer ängstlicher wird mir der Gedanke, daß Du einst verändert gegen mich sein könntest. Und doch bist Du das erste Weib, zu dem ich so viel unbedingtes Zutrauen geschöpft habe, der ich glaube, daß es mich liebt.« (*Unveröffentlicht*, 5. August 1814.) Doch auch brieflich kam es zeitweise zu heftigen Anklagen und Zweifeln. So mahnt Carl Maria am 13. August (*unveröffentlicht*): »Wann wird endlich diese folternde Bitterkeit, dies ewige Mißverstehen, dies Aufsuchen der quälendsten Gefühle enden? Tausendmal habe ich mir schon vorgenommen, kein Wort mehr darüber zu sagen, weil ich es eigentlich klein von mir finde, zu klagen, aber wenn ich mich so hinsetze, Dir zu schreiben, voll der reinsten, besten Gefühle bin und dann Deinen Brief durchlese, dann ergreift mich, wie des heftigsten Fiebers Gewalt, diese schreckliche Empfindung, daß Du in einer ewigen selbstgeschaffenen Unruhe recht wollüstig Dir die schmerzhaftesten Wunden reißt und darin wühlst, daß Du mir ewig mystisch gegenüberstehst,

daß auch ebenso oft Dein besseres Selbst auflodert, Du dies alles einsiehst, es wieder gut machen möchtest, voll der besten Entschlüsse bist und in demselben Augenblick wieder in dies selbstmordende schwarze Brüten versinkst, aus dem heraus es nur Betrug sehen will und niemand, ja sich selbst nicht mehr traut. Oder hältst Du mich für einen so elenden Schwächling oder Narren, daß ich, hielte mich nicht *freie Neigung* und *Willen*, doch Dir Liebe heuchelte, und nun wie ein niedriger Sklave hinter dem Rücken meines Zuchtmeisters die paar Tage benutze und ins Zeug hinein lebe, weil meiner doch später wieder die Kette harrt?«

Daß Carl Maria seine Lina ehrlich liebte, daß er aber damals noch keineswegs die Absicht hatte, sie zu heiraten, sondern auch jetzt noch an der Idee des Zölibats des Künstlers festhielt, zeigt ein Brief an Gänsbacher am 15. Juli: »Du wirst es kaum glauben, wenn ich Dir sage, daß ich Prag mit schwerem Herzen verlassen habe. Doch wird sich auch schnell das Rätsel lösen, wenn Du hörst, daß ich ein recht liebes Wesen da zurückgelassen habe. Die — wenn sie nicht auch zu der durchtriebensten Rasse gehört, mich recht glücklich und froh machen könnte, denn es sieht wirklich so aus, als ob sie mich wirklich liebte. Brauchst übrigens nicht zu fürchten, daß ich deshalb blind bin, und mich meine früheren Erfahrungen nicht scheu und mißtrauisch gemacht hätten, aber werde ja nun sehen, wie das Wesen wird und ob es Probe hält, wozu meine Abwesenheit von drei Monaten keine kleine Gelegenheit zur Probe gibt. Es ist Mlle. Caroline Brandt, die ich recht herzlich lieb habe, und von der ich täglich zu Gott bitte, daß er sie nur etwas besser als die übrigen sein lassen möchte. Was das aber für ein Fressen für Krähwinkel ist, kannst Du denken. C. 1000mal haben sie mich schon verheiratet, aber damit ist es nichts. Du kennst meine Ansichten und Grundsätze über diesen Punkt. Es ist allerdings ein hartes Los, um des Künstlers willen das Glück des Menschen opfern zu müssen. Aber es ist einmal so, nur eins kann man ganz sein, und ich hasse das Halbe.«

»Nachdem ich in Liebwerda mich gehörig innen und außen gewässert hatte, so reiste ich den 31. Juli von da ab nach *Berlin*, wo ich den 2. August glücklich anlangte und in einen solchen Strudel von Gesellschaften und Arbeiten gezogen wurde, daß ich wahrhaft oft nicht wußte, wo mir der Kopf stund. Indessen tat mir dieser lebendige Kunstenthusiasmus und der Anteil an meinen Arbeiten sehr wohl, belebte mich von neuem mit Lust zur Arbeit und hatte dabei den wohltätigsten Einfluß auf meine Gesundheit, indem ich mein Kopfweh ganz verlor und ich mich durch und durch erfrischt fühlte.«

Berlin zeigte in jenen Tagen ein ganz verändertes Aussehen. Es glich fast einem Heerlager, und alles wetteiferte darin, den siegreichen Truppen zu huldigen. Die Rückkehr des Königs in die Stadt sollte die Festlichkeiten krönen. Die durch ganz Deutschland brandende nationale Woge der Freiheitskämpfe hatte in Berlin ihr stärkstes Echo. Kampf- und Siegeslieder, trotzige Gesänge gegen den Erbfeind weckten den Jubel des Volkes, und ein Künstler,

der hier echte Töne anzuschlagen verstand, konnte über Nacht der gefeiertste Sänger seiner Nation werden. Der Heldentod Theodor Körners hatte die Aufrufe aus »Leier und Schwert« dem Herzen seines Volkes doppelt teuer gemacht, und die Komponisten griffen damals mit Vorliebe nach diesen Texten, ohne aber die zündende populäre Form zu treffen. Weber sah sich in diesen Taumel wie in eine fremde Welt versetzt. In dem abgelegenen, kalten Prag waren die großen Zeitgeschehnisse kaum als ein schwaches Fernbeben spürbar gewesen, man war dort innerlich ganz unbeteiligt geblieben und hatte sich mit rein äußerlicher Siegesillumination begnügt. Auch Carl Maria hatte sich bisher gleichgültig allem Politischen ferngehalten, und außer einem noch von seinem Aufenthalt im schlesischen Carlsruhe, wo ihn die Ausschreitungen der Vandameschen Truppen tief empört, ihm eingeprägten Haß gegen die Franzosen hatten die Begriffe Vaterland und Freiheit in seiner Brust noch keinen Widerhall geweckt. Jetzt zündete auch in seinem begeisterungsfähigen Jünglingsherzen die heilige Flamme des Patriotismus. Zum erstenmal fühlte er sich bewußt als Deutscher, und ekstatisch, wie alles bei ihm durchbrach, erfüllte ihn diese ungekannte Begeisterung so ganz, daß sie sich auch in künstlerischem Enthusiasmus entladen mußte. Zunächst allerdings ließ ihn der Trubel, der ihn umbrauste, nicht zu schöpferischem Gestalten sich sammeln, doch die Saat war ausgestreut, der erste günstige Sonnenstrahl mußte sie sprießen lassen.

Seine »Baschkiren« (so der Spitzname seiner Berliner Freunde) nahmen ihren Häuptling, der unerwartet an einem Abend der Singakademie unter sie trat, mit Jubel auf, und in dem altvertrauten Freundeskreis kehrte auch Carl Maria die Fröhlichkeit zurück. In der Gesellschaft war er bald wieder wie früher der vielbegehrteste Gast, überall mußte er sich hören lassen, und in acht Tagen spielte er hier mehr als in dem ganzen Jahr in Prag. »Und das ist mir auch recht gesund und tat not, denn ich war sehr zurückgekommen in meinem Spiel.« Und der stete Verkehr mit geistig hochstehenden Männern der Kunst und Wissenschaften regte auch seine eigene Schaffensfreude endlich wieder an, die unter der Berufsarbeit und gleichgültigen Stumpfheit seines Prager Lebens zu verkümmern drohte. Der Dichter Brentano begeisterte ihn für die Tannhäuser-Sage, und es fehlte nicht viel, daß Weber sich über diesen dankbaren Opernstoff hergemacht hätte! Am 26. August krönte er den diesmaligen Berliner Aufenthalt mit einem laut bejubelten Konzert vor einem »höchst auserlesenen, zahlreichen und dankbaren« Publikum. Der starke Erfolg des Abends ließ den Gedanken, Weber an des verstorbenen Himmels Stelle für die Oper zu gewinnen, festere Gestalt annehmen, und der Großkanzler Hardenberg sprach bei Beers bereits mit ihm über diesen Plan. »Hier haben viele bedeutende Leute denselben Glauben, und meinem dicken Namensvetter sitzt der Angstschweiß schon fingerdick auf der Stirn, wenn er mich nur ansieht.« (*Unveröffentlicht*, an Caroline 31. 8. 14.) Mit diesem hatte er bei der Absicht,

seine »Silvana« im Opernhaus zu hören, wieder üble Erfahrungen gemacht. Hier sah es überhaupt schlimm aus. Iffland lag im Sterben, sein Nachfolger war noch nicht ernannt, und alles ging drunter und drüber. »Die hiesigen Aufführungen wollen mir gar nicht recht schmecken. Der dritte Akt von »Fanchon« ging sehr schlecht, und ich wollte nicht raten, daß bei uns solche Lücken entständen,« meldet Weber nach Prag. »Silvana« ging schließlich am 5. September in Szene, hatte aber in ihrer verlogenen Romantik dem jetzt für ganz andere Stimmungen eingestellten Publikum nichts mehr zu sagen und fand trotz des Komponisten eigener Leitung kaum Beifall.

Am gleichen Abend noch verließ Carl Maria Berlin, um der dringenden Einladung des Herzogs von Gotha zu folgen. Er tat dies um so lieber, als er hoffen durfte, dort in Ruhe all das, was aufgewühlt durch die starken Erlebnisse und Eindrücke der letzten Wochen in ihm gärte, sich ausreifen zu lassen. Er sehnte sich ordentlich nach der Ruhe und Einsamkeit des Reisewagens. »Marode und müde werde ich aus diesem ewigen Strudel von Arbeit, Laufen und Ein- und Auspacken in Prag ankommen, um mich da bei neuer Arbeit auszuruhen. Welch ewiger Kreislauf von Anstrengungen und Tätigkeit ist doch mein Leben. Soll da nicht die Maschine bald zugrunde gehen? Was anderen Menschen Strapazen ist, das Reisen selbst, wird mir zur Erholung, da es die ruhigsten Augenblicke sind, wo ich mir doch selbst gehöre und die Menschen keine Prätensionen an mich machen. Der Künstler ist einmal zum Märtyrer des geselligen Lebens erkoren, und wohl dem, der seine Bestimmung erfüllt!« Kaum rollte sein Reisewagen, geleitet von den herzlichen Abschiedswünschen der Freunde, durch die stille Nacht in Richtung Leipzig davon, da formten sich aus der auf den Einsamen einstürmenden Fülle musikalischer Gedanken jene göttlichen Lieder, die ihren Schöpfer bald zum populärsten Sänger seines Volkes machen sollten. Kaum bei dem Herzog, der nicht in Gotha, sondern auf dem in einsamer Waldespracht gelegenen Schloß Gräfentonna weilte, angekommen, schrieb er die beiden Lieder »*Lützows wilde Jagd*« und »*Schwertlied*« nieder. Mit diesen und den auf der Weiterreise nach Prag konzipierten und dort aufgezeichneten acht folgenden Gesängen für Männerchor aus Körners »Leier und Schwert« hatte Weber den Herzschlag seiner Zeit erfühlt, es war ihm, wie keinem seiner Rivalen, gelungen, das innerste Sehnen der Zeitgenossen in Tönen einzufangen und ihm eine so durchschlagende Form zu geben, daß diese Gesänge bald Allgemeingut des Volkes, Volkslieder, wurden und überall stürmischen Enthusiasmus weckten. Als Freiheitssänger hatte Weber mit seinem ersten Versuch sogleich den Sieg und sich damit Unsterblichkeit errungen.

ZWEI UNBEKANNTE BALLADEN-FRAGMENTE ROBERT SCHUMANNS

MITGETEILT VON

LEOPOLD HIRSCHBERG-BERLIN

Nicht lange bevor »Die Musik« bei Kriegsgetümmel und Waffengeklirr ihre Pforten schloß (1914, Heft 2), hatte ich das Glück, einen trotz seiner Drucklegung völlig verschollenen Chorgesang Robert Schumanns aus einem 66jährigen Schlummer zu wecken; heute, wo nur noch weit hinten in der Türkei die Völker aufeinander schlagen, ist es mir vergönnt, die in altem Glanz neu erstandene Zeitschrift mit zwei kostbaren Reliquien des Meisters zu schmücken, die bisher noch nie das Licht der Öffentlichkeit erblickten.

Einer der in der Musiksammlung der Preußischen Staatsbibliothek aufbewahrten Lieder-Autographen-Bände, der Schumanns unvollständige Aufschrift:

LIEDERBUCH.
Vom September 1840 bis

trägt und ein von ihm fortlaufend numeriertes Inhaltsverzeichnis enthält, birgt zwei unbekannte Balladen-Fragmente aus dem ersten und größten Lieder- und Balladenjahr 1840. Als Nr. 112 erscheint »*Die nächtliche Heerschau von Zedlitz*«, am 25. und 26. September 1840 niedergeschrieben; und als Nr. 113 »*Der Reiter und der Bodensee v. G. Schwab*« mit dem Zusatz: »*November 1840*«. Jedes der beiden Stücke umfaßt 2 Querfolioseiten (das zweite noch einen Takt auf einer dritten) und bricht jäh ab. Offenbar empfand der Tondichter, daß er die Werke zu eigener Befriedigung nicht hätte vollenden können.

Vor zehn Jahren habe ich Schumanns balladisches Schaffen in einer Monographie (Musikalisches Magazin, Heft 51) ausführlich besprochen und die wichtigen Unterschiede zwischen ihm und dem Klassiker der Gesangsballade, Karl Lœwe, hervorgehoben. Schon die Wahl seiner Dichtungen beweist, daß er von dem durch Lœwe vorgezeichneten Weg abweichen mußte und die Ballade in eine Region führte, die das rein Volkstümliche der Lœweschen Kunst verließ. Er vermochte nicht so naiv-balladisch zu empfinden wie dieser; und wenn er sich auch in der Faktur ziemlich streng an die Gesetze Lœwes (die er als richtig erkannt hatte) hielt, so verfügte er doch nicht über die zahllosen genialen Einfälle, über die Kunst der »Umbiegungen« des Hauptmotivs, die das eindringende Studium von Lœwes Werken so unendlich reizvoll gestalten und den Vorgänger Wagners deutlich in die Erscheinung treten lassen.

Ein jeder kann sich aus dem Druck der beiden Balladen-Fragmente ein deutliches Bild von ihrer Wesensart machen. Für die »Nächtliche Heerschau« wählt Schumann ein düsteres, marschartiges Thema, dessen erste seltsame Veränderung bei dem Worte »seltsam« der dritten Strophe (»Die Trommel klinget seltsam«) durch ein eigentümlich fremdartiges *Des* erfolgt. Das ist

von balladisch-ästhetischem Standpunkt aus falsch, weil es die Schilderung veräußerlicht. Der »seltsame« Klang der Trommel muß von Anfang an zu hören sein; der Hörer muß schon beim ersten Ton in die geheimnisvolle, mystische Sphäre der Ballade versetzt werden. Und so liegt hier der Vergleich mit Lœwes unsterblicher Tondichtung sehr nahe; das ganz einfache und doch überwältigend großartige Motiv des Meisters:

zwingt den Hörer augenblicklich in den Bann der Geisterwelt und gibt ihn nicht mehr frei. Schumanns Werk wäre ein gut gearbeitetes, wohl auch nicht unwirksames Stück geworden, während Lœwes schon 1833 erschienene Ballade die Seele in ihren Tiefen erschüttert.

»Der Reiter und der Bodensee« hat ein zweifellos interessantes und originelles Motiv, dessen punktierte Rhythmen, im Verein mit den charakteristischen crescendos und decrescendos, die Ermattung des Reiters und seines Tieres treffend malen. Auch Lœwe hat sieben Jahre später in der »Verfallenen Mühle« einen solchen langsamen, schwerfälligen Ritt geschildert, sein Thema aber weit mehr und ohne Ermüdung für den Zuhörer ausschöpfen können, während bei Schumann durch andauernde Weiterführung des seinigen ein peinlicher Eindruck unvermeidlich geworden wäre. Dieses Bewußtsein wird sich bei ihm sicher eingestellt und ihn bewogen haben, von der Fortführung Abstand zu nehmen. *Fehlen* aber dürfen die Fragmente fortan nicht mehr in den Ausgaben des Meisters. Sie sind zur Beurteilung des Balladikers von nicht zu unterschätzender Bedeutung und kennzeichnen sein rastloses Streben auf den verschiedenartigsten Gebieten des Gesanges deutlich und rührend zugleich.

HAT RICH. WAGNER 1840 IM PARISER SCHULDGEFÄNGNIS GESESSEN?

VON

RICHARD STERNFELD-BERLIN

Soviel man auch früher schon von den Nöten und Leiden Richard Wagners in Paris 1839—1842 gehört hatte — eines war doch unbekannt geblieben: daß er dort im Herbst 1840 ins Schuldgefängnis gekommen sei! Da erschienen 1907 (in der Zeitschrift »Der Morgen« vom 19. Dezember) Briefe der Frau Minna Wagner, die keinen Zweifel an dieser Tatsache zuließen. Als dann aber

Wagners Selbstbiographie »Mein Leben«, der er mit Recht »schmucklose Wahrhaftigkeit« nachrühmt, nichts über diese Katastrophe enthielt und auch andere Briefe aus jenen Wochen der Tatsache zu widersprechen schienen, entstand eine Ungewißheit, die zu neuen Forschungen antrieb. Eine Pariser Wagnerkennerin, Luise Pereyra, die sich mit den Aufenthalten Wagners in Paris beschäftigte, hat über jene Frage nichts ermitteln können, da die Akten des Pariser Schuldgefängnisses durch einen Brand vernichtet worden sind. So bleibt nur übrig, jene Briefstellen noch einmal nachzuprüfen und auszulegen.
Am 23. September 1839 war das Ehepaar Wagner in Paris eingezogen, nach allen überstandenen Gefahren der Seereise voll kühner Hoffnungen. Aber keine hatte sich erfüllt, und schon im Sommer 1840 hören wir die Klagen Wagners über seine Geldnot. Erschütternd ist ein Tagebuchfragment (Bd. 16 der »Sämtl. Schriften«, S. 4): wenn Wagner hier schon Ende Juni »die größterdenkliche Misere« voraussieht, wenn er bemerkt, daß Minna soeben das letzte Geld für Brot ausgegeben habe, wenn er die trostlose Lage für Juli schildert, weil ein Wechsel von 150 Francs und die Vierteljahrsmiete fällig, aber nur 25 Francs vorhanden seien — dann versteht man, daß ihn »Verzweiflung faßt« und daß ihm im Herbst, wo weitere Wechsel fällig waren, die Schuldhaft drohte. Aber hat er diese Strafe wirklich angetreten?
Als im September die Geldnot immer mehr wuchs, wandte er sich an einen Jugendfreund *Theodor Apel*, dem er in der früheren Zeit sehr nahe gestanden und 1836 zur Aufführung eines Dramas »Kolumbus« in Magdeburg verholfen hatte; die Ouvertüre dazu war von Wagner verfaßt. Aber die Freunde hatten sich entfremdet und seit vier Jahren nichts voneinander gehört. Jetzt, am 20. September 1840, schrieb Wagner an Apel, der recht vermögend war, schilderte ihm seine Not ausführlich in den düstersten Farben, und bat um 300 Taler. Er habe seine Trauringe, den letzten Schmuck seiner Frau, das letzte notwendige Gerät zu Geld gemacht (d. h. doch versetzt; von der Taschenuhr wissen wir es aus späteren Dresdener Briefen; über »die düsteren, unbegreiflichen Rechnungen« des Mont de piété urteilt Wagner in einem Pariser Feuilleton wohl aus eigener Anschauung); jetzt brauche er aber nötig Geld, um für seine Frau Brot und Arznei zu kaufen. Von der drohenden Schuldhaft ist nicht die Rede, und der Satz »Mein Leben ist verpfändet, löse es ein!« bezieht sich doch wohl eher auf einen Selbstmord, dessen Möglichkeit vorher angedeutet worden war.
Apel hat bald geantwortet, aber Geld offenbar nicht geschickt. Denn nun schreibt ihm mit neuen flehentlichen Bitten um Geld Minna am 28. Oktober: »*Heute früh hat mich Richard verlassen, um das Schuldgefängnis zu beziehen*; noch bin ich fürchterlich aufgeregt, daß mir alles vor den Sinnen schwirrt.« Hiernach könnte nun an der Tatsache der Schuldhaft kaum noch gezweifelt werden. Und der nächste Brief Minnas an Apel vom 17. November scheint sie zu bestätigen. Es ist ein noch dringenderes Gesuch um Geld, worin die unglück-

liche Frau (sie soll damals auf den Boulevards gebettelt haben, um Brot zu kaufen) bittet, die Aufregung des vorigen Briefes mit dem großen Elend und dem »betrübenden Schlag« zu entschuldigen, der sie an jenem Tage betroffen. Aber es macht doch wieder stutzig, daß nun gar nichts mehr von der Schuldhaft erwähnt wird; dagegen heißt es: »Ich war bei Richard und habe ihm Ihren werten Brief übergeben«, und weiter: »Richard ist krank; um ihn zu pflegen, möchte ich gern zu ihm ziehen; da dies jedoch unbezahlbare Kosten verursachen würde, so muß ich ihn Gottes Schutz überlassen«. Hieraus geht klar hervor, daß Wagner irgendwo krank lag, wohin seine Frau gegen Bezahlung zu ihm ziehen durfte. Und das kann nur ein Hospital sein.
In einem ebenso witzigen wie gemütvollen Feuilleton »Pariser Fatalitäten für Deutsche« (1841) erzählt Wagner, wie er einen unglücklichen Landsmann im Hotel Dieu besucht, in »dieser überaus vortrefflichen Anstalt«; später findet er ihn im Hospital der Pitié, das »bei weitem dürftiger und unreinlicher ausgestattet ist als das Hotel Dieu«. Klingt das nicht, als wenn er diese Krankenhäuser aus eigener Kenntnis schilderte?
Danach gäbe es zwei Möglichkeiten: entweder ist Wagner am 28. Oktober ins Schuldgefängnis gekommen, dort erkrankt und in ein Hospital gebracht worden, oder: er hat es vermieden, die Schuldhaft anzutreten, indem er, etwa durch ärztliches Attest, sofort einen Aufschub erlangt und sich in ein Krankenhaus begeben hat.
Für das zweite sprechen manche Gründe. Wagner erzählt in »Mein Leben«: »Die Not im Hause wuchs, während ich allerdings wieder Freiheit hatte, die letzte Hand an »Rienzi« zu legen; am 19. November vollendete ich endlich diese umfangreichste aller Opern gänzlich.« So hätte er doch kaum gesagt, wenn der Schluß der Oper im Gefängnis geschrieben worden, wo für Partiturarbeit keine Möglichkeit bestand; in einem Krankenhaus aber konnte er sehr wohl, wenn er nicht ernstlich krank war, daran arbeiten.
Dann aber haben wir vom 3. Dezember einen Brief an den alten Freund Heinrich Laube: »Fürchterlichere Tage kann niemand erleben, als für mich der 1. und 2. dieses Monats waren; soweit möglich war, haben mir die letzten Pfennige meiner armen hiesigen Freunde geholfen, den gedachten Schlag bis nächsten 15. zu verschieben; dieser Schlag heißt: unwiderruflich augenblickliche Auspfändung und Verlust meiner persönlichen Freiheit; ich habe es nicht geglaubt, aber es war mit zwei Haaren daran, denn ich als Ausländer habe alle gewöhnlichen Protestmittel nicht zu meiner Disposition. Ich suche nun von allen Ecken und Enden die nötige Summe zusammenzutreiben.«
Diese Mitteilung widerspricht doch der früheren: dort hat Wagner schon die Haft angetreten, hier steht sie noch bevor. Der Herausgeber der Briefe Wagners, Dr. J. Kapp, meint (Bd. I, S. 150): »Entweder sucht Wagner hier dem Freund sein Elend zu verschleiern, oder es droht seiner Freiheit erneute Gefahr.« Warum soll er aber einem Freunde wie Laube, der vorher seine Not in Paris

gesehen hatte und jetzt rasch Geld schaffen sollte, etwas verschweigen, was doch nicht unehrenhaft war? Ferner ist es doch wenig wahrscheinlich, daß er, kaum entlassen, wieder eingesteckt werden sollte. Möglich ist es ja immerhin, daß ein anderer Gläubiger jetzt auf seinem Schein bestand. »Es war mit zwei Haaren daran« bezieht sich doch wohl nicht auf den Oktober, sondern auf Anfang Dezember, wo die Freunde noch soviel zusammengeschossen hatten, um die neue Gefahr vierzehn Tage aufzuschieben.

Somit dürfte sich folgendes ergeben: Wagner war in Schulden geraten, indem er Ostern 1840 eine kostspielige Wohnung in der Rue du Helder bezogen und für die Einrichtung Wechsel ausgestellt hatte. Diese gingen durch viele Hände, und Wagner mußte am Verfalltag persönlich die Gläubiger aufsuchen und beschwichtigen. Einer von ihnen, ein Pariser Deutscher, war besonders hartherzig: er baute darauf, daß der reiche Schwager Brockhaus, damals in Paris, den Bruder seiner Frau nicht in Schuldhaft kommen lassen würde. Wagner aber hatte sich gelobt, wie Minna schreibt, die Wohltaten seiner Verwandten nicht mehr in Anspruch zu nehmen (was er doch nicht durchführen konnte).

Ob Wagners Mittel erlaubten, einen Rechtsanwalt zu befragen, ist zweifelhaft; er wie seine Frau klagen darüber, daß er als Ausländer nicht die Vorteile und Protestmittel benutzen dürfe, die dem Einheimischen zur Verfügung standen. So sollte er 28. Oktober die Schuldhaft antreten. Wenn er wirklich im Gefängnis gewesen, so doch nur kurze Zeit; vielleicht aber ist es ihm gelungen, gleich ins Hospital zu gehen, auf Kosten des Gläubigers, der den Unterhalt des Schuldners in der Haft bezahlen mußte. Nach dem 19. November ist Wagner freigekommen, denn er hat die Riesenpartitur des »Rienzi« nach Dresden abgeschickt. Anfang Dezember droht die neue Schuldhaft: ob durch neue Gläubiger oder den alten, der sein Opfer doch einsperren wollte, ist ungewiß. Freunde erwirkten durch ihre Spargroschen Aufschub bis 15. Dezember, dann soll der säumige Zahler unweigerlich ins Gefängnis.

Aber der gefürchtete Schlag ging vorüber. Irgendeine Geldquelle hatte sich erschlossen: entweder hatte Laube aus Deutschland etwas geschickt oder ein Maler Fechner in Paris hatte geholfen, dem Wagner später aus Dresden dankt, daß er ihn in äußerster Not unterstützt habe, oder der Musikverleger Schlesinger, zu dem Wagner damals in das berüchtigte Fronverhältnis trat, hat schon Vorschüsse geleistet, denn Wagner schreibt an ihn am 14. Januar 1841: »Ohne *Sie* wäre hier mein Ende gewesen, denn ich bin von allen im Stiche gelassen worden, auf die ich in meiner Not rechnen zu können glaubte.« Und im selben Brief bittet er »um 300 Francs à compte auf meinen traurigen Wechsel, am 15. zahlbar, sonst wird das Verfahren fortgesetzt.«

Vielleicht darf man nun annehmen, daß der Kelch des Gefängnisses an dem unglücklichen deutschen Künstler vorübergegangen ist. Aber auch ohne dieses Schlimmste — er hat in Paris damals jene »himmlischen Mächte« kennen gelernt, von denen Goethes Harfner singt. Sie trugen ihn zur Unsterblichkeit.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

VOSSISCHE ZEITUNG (3. September 1922, Berlin). — *Adolf Weißmann* gibt kurz Bericht in seinem Essay »Die Internationale der Musik« über Ziel und Auswirkung der in Salzburg gegründeten »Internationalen Gesellschaft für neue Musik«, in die er zum Delegierten für Deutschland gewählt wurde. Er regt an, daß besonders die Verleger aller Länder es einsehen lernen, daß man Deutschland als Land der schwachen Valuta weitgehende Ermäßigungen zubilligen müsse, damit die Musik Frankreichs, Englands und aller anderen Länder auch uns leichter zugänglich gemacht werden könne.

DIE EINKEHR Nr. 34 (26. August 1922, München). — *Hans Pfitzner* legt zum Tode *Heinrich Kiefers* seine Erinnerungen an die Jugend- und Studienjahre nieder, die er mit dem Verblichenen verlebt hat. Sie lassen die Persönlichkeit des Dahingegangenen plastisch hervortreten. »Erinnerungen an Hugo Wolf« von *Heinrich Werner.* Es sind ganz persönliche Erinnerungen, die eines großen Reizes nicht entbehren, die der Verfasser, der Wolf im Hause seiner Eltern in Perchtolsdorf zu Gast hatte, hier niederlegt. Der Meister wird uns in seinem schweren, erbitterten Ringen um die Kunst tief menschlich nahe gebracht.

BÖRSEN-COURIER Nr. 401 (27. August 1922, Berlin). — »Luminophore Bühnenausstattung« von *Karl Meitner-Heckert.* Das von dem technischen Direktor des Dresdener Opernhauses in die Praxis umgesetzte Phänomen der »unsichtbaren Strahlen« behandelt der Verfasser und zeigt, wie sich ein ungeheures Feld immer neuer Bühnenwirksamkeiten daraus ergibt.
Nr. 441 (20. September 1922, Berlin). — »Nebenberuf« von *Willy Bardas.* Der Verfasser führt aus, daß es unmöglich sei, »zween Herren zu dienen«. Wie in jedem geistigen Beruf, so auch in der Kunst bedeute Zersplitterung Kulturniedergang.

BERLINER TAGEBLATT (9. September 1922, Berlin). — »Der musikalische Goethe« von *Rudolf Schade.* Anläßlich eines neuen Goethe-Fundes, eines handschriftlichen Nachlasses Rudolf v. Beyers, rückt Goethe, der bislang immer als »musikunverständig« verschrien war, in ein anderes Licht.
Nr. 425 (21. September 1922). — »Angewandte Musikpolitik« von *Leo Kestenberg.* Anknüpfend an einen Aprilscherz, der den Titel dieses Essays trägt, gibt der Autor ein umfassendes Bild aller Bestrebungen und Richtungen der zeitgenössischen Musik. Er führt dann aus, wie die Musik als Erziehungs- und Volksbildungsfaktor eine innere politische Bedeutung gewinnen könnte, indem dieses Bewußtsein den Künstler »stark macht, aber auch mitverantwortlich in allen Erziehungs- und Volksbildungsfragen des neuen Staates«.

B. Z. AM MITTAG (13. September 1922, Berlin). — »Was wird aus unseren Orchestern?« von *Adolf Weißmann.* Der Verfasser gibt eine herbe Kritik über die Zustände, die in unseren Orchestern augenblicklich herrschen. Nicht zumindest liegt das an der Interesselosigkeit, die den besten Orchestern entgegengebracht wird. Der wirtschaftliche Kampf lastet allzuschwer. Adolf Weißmann aber schließt mit der Hoffnung, daß aus dem künstlerischen Geist, der in unseren Orchestern wohnt, ein Idealismus geboren werde, der uns über diese schwere Zeit hinweghilft. »Darum: nicht verzweifeln!«

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (10. September 1922, Essen). — »Lärm-Akrobatik« von *Rinaldo Bogumil Schreckfuß.* Ein satirischer, zynischer Aufsatz, der alles, was schwarz ist, weiß macht und die Begriffe umkehrt. Was bislang *musikalisch* war, wird nunmehr *unmusikalisch* genannt werden und umgekehrt, wenn erst der »kunstvoll geordnete Lärm« Wahrheit geworden ist. Der Lärm als Grundprinzip wird seinen Siegeszug durch die Welt antreten, und die Trommelfelle »rückständiger Beethovenianer und Mozartfreunde« werden mit lautem Knall zerbersten! Diese »unheilstiftenden« Meister werden in die Rumpelkammern der Museen verbannt werden. Erst die »Hupensinfonie, das erste amusikalische Auto-Opus« wird Erlösung aus den Wirren dieser rückständigen Musikwelt bringen.

HAMBURGER FREMDENBLATT (1. September 1922). — *Hans Teßmers* »Auf Troldhaugen« gibt ein liebenswürdiges Bild der Schaffenswelt des großen norwegischen Komponisten Grieg.

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG Heft 35/36 (3. September 1922, Berlin). — »Die Krise der spekulativen Kompositionsrichtung« von *Adolf Diesterweg* ist eine scharfe Verneinung des Weißmannschen Werkes »Die Musik in der Weltkrise«.

Heft 37 (15. September 1922, Berlin). — »Die Not der deutschen Tonsetzer« von *Hans F. Schaub.* Der Verfasser legt dar, wie die Not der Musiker in Deutschland, ins Unerträgliche steigend, der dringendsten Abhilfe bedarf, und macht seine Vorschläge, diese Not allmählich zu lindern.
Heft 38 (22. September 1922). — »Das Bearbeitungsrecht bei Werken der Tonkunst« von *Armin Knab.* Der Autor lehnt die augenblicklich bestehenden Verträge zwischen Komponisten und Verlegern ab, in denen sich der Tonsetzer seiner Meinung nach viel zu weit in die Macht des Verlegers begibt. Es werden Vorschläge gemacht, diesen Mißständen abzuhelfen.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 35 (30. August 1922, Berlin). — Dieses Heft enthält nur Referate.
Heft 36 (6. September). — »Unbekanntes vom Gespenster-Hoffmann« von *Wilhelm Hellmann.* Der Verfasser schildert in anschaulicher Weise Szenen und Bilder aus der Zeit des Bamberger Aufenthaltes E. T. A. Hoffmanns, der für die künstlerische Entwicklung des Meisters so bedeutsam gewesen ist.

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 23 (7. September 1922, Stuttgart-Leipzig). — Dieses Heft enthält außer einer Reihe von Besprechungen und Referaten einen Aufsatz von *Fritz Volbach* »Die musikalische Erziehung in der Volksschule«. Es sind darin eine Anzahl dankenswertester Anregungen auf pädagogischem Gebiete enthalten.
Heft 24 (21. September 1922). — »Suggerierte Kritik« von *Emil Petschnig.* Der Autor singt die »alte Weise« von der Blödheit des Publikums, das sich »alles gefallen läßt«, das sich Machwerke von der Art eines Schönberg usw. anhört und sie gar schön findet. Es ist ein großes Blasen zum Rückzug.
»Gedanken bei der Betrachtung der Beethoven-Maske« von *Theodor Haas.* Verfasser führt aus, daß die bekannte Beethoven-Maske *nicht* ein getreues Abbild Beethovens, daß das Gesicht vielmehr durch die Unannehmlichkeit der Abgußprozedur unbedingt als verzerrt und unnatürlich anzusehen sei. Der *wahre* Beethoven sei diese Maske nicht.
Eine rein klaviertechnische Abhandlung bildet der Aufsatz von *Gonda van Dam* »Die Muskelfixierung als Grundlage der Klaviertechnik«.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 17 (1. Septemberheft 1922, Leipzig). — »Unfruchtbarkeit des zeitgenössischen Musikschaffens« von *Constantin Brunck.* Der Autor legt dar, wie die »moderne« Kunst eigentlich daran krankt, daß die Überschätzung des Artistentums, der Ästhetizismus des l'art pour l'art überhandgenommen hat. Es sei notwendig, daß das Volk mit der Kunst Fühlung gewänne, das naive, einfach fühlende Volk, nicht eine Auswahl degenerierter oder ästhetisierender Künstler, die naturgemäß nur das schön und wertvoll finden, was ihnen in ihre »Richtung« paßt. Eine Volksbildungsarbeit muß geleistet werden, die es dem Volk ermöglicht, selbständig, unbevormundet von blassem Ästhetentum zu beurteilen, was gut und wertvoll ist.
»Clara Schumann und Johannes Brahms« von *Eugen Schmitz.* In liebevollster und schlichtester Weise hat hier der Verfasser die einzelnen Phasen der innigen Freundschaft zwischen Brahms und Clara Schumann durchwandert. Tagebuchblätter und Briefe, Gespräche und Begegnungen geben ein zartes Bild dieser beiden großen Menschen und Künstler.
Heft 18 (2. Septemberheft 1922). — »Händels ‚Julius Cäsar' auf der Göttinger Bühne« von *Alfred Heuß.* Mit einer Kritik der Aufführung verbindet Heuß eine Analyse des Werkes.
»Gesangunterricht und Kunsterziehung« von *Fritz Sporn.* Der Verfasser ist aus empirischer Erkenntnis heraus ein Feind der theoretischen Durchbildung des Gesangsschülers und ist der Ansicht, daß rhythmische Übungen unerläßlich, theoretische Weitschweifigkeiten aber zur Verwirrung beitrügen. Das Theoretische sei lediglich auf das Mindestmaß zu beschränken. Die Elementarvorkenntnisse genügten vollständig. In den Schulen solle im Gesangunterricht in der Hauptsache eine musik-*historische* Einwirkung des Lehrers geboten sein, um den musikalischen Gesichtskreis zu weiten usw. Es ist in diesem Artikel eine Fülle von Ideen für jeden Lehrer der Jugend enthalten und sehr dankenswerte.

DIE MUSIKWELT Heft 12 (15. September 1922, Hamburg). — »Der moderne Klavierauszug« von *Max Broesike-Schoen* ist eine Mahnung an alle, die Klavierauszüge fertigen. Der Verfasser verlangt vom Klavierauszug ein getreues Abbild des Partitur. Der Aufsatz ist voll Anregungen und praktischer Winke.
»Stunden mit Richard Strauß« von *Adolf Aber* ist ein amüsanter Beitrag zur Charakteristik Richard II.

»Über musikalische Bildung« von *Johannes Dreis*. Der Autor macht Vorschläge für die Musikbildung des Volkes. Er weist Wege, die dahin führen, daß jeder, auch der bislang »Unmusikalische«, d. h. der, dem es an musikalischer Vorbildung (Verständnis) fehlte, systematisch zum Verständnis guter Musik geführt wird.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG Heft 29/30 (26. August 1922, Köln). — »Meyerbeer« von *Eugen Kilian*. Dieser Aufsatz bildet eine Würdigung Meyerbeers und beleuchtet in großen Zügen seine Stellung in der Theatergeschichte. Der Artikel lehnt sich hauptsächlich an die Meyerbeerbiographie von Julius Kapp an (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin). So rühmt der Autor diesem Buche ein bleibendes Verdienst nach, das einmal wieder dem großen Maestro Giacomo gerecht geworden sei.

Heft 31/32 (16. September 1922). — »Musik und Volksbildung« von *Erwin Kroll*. Verfasser führt aus, daß in der heutigen an Wirrnissen reichen Zeit die Musik als ein nicht zu entbehrendes Element in Schulen als ein Hauptlehrfach eingeführt werden solle. In Kirche, Daheim, in Volkshochschulen — überall solle das versöhnende, klärende Moment der Musik immer erneut betont werden. Wie nach dem Dreißigjährigen Kriege die Musik zur Gesundung des Volkes beitrug, so sei zu hoffen, daß bei der Genesung unseres kranken Volkes der Musik auch dieses Mal eine Heilkraft innewohne, wenn sie richtig genützt werde.

MUSIKALISCHER KURIER Salzburgheft (11. August 1922, Wien). — Dies Sonderheft ist eine Denkschrift der Salzburger Festspielhausgemeinde.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 9/10 (Juni/Juli 1922, München-Leipzig). — »Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen« von *A. Z. Idelsohn*.

»Ein neuentdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten« von *Hermann Abert*. Der Aufsatz handelt über das älteste erhaltene Stück christlicher Kirchenmusik.

»Über den Musiker E. T. A. Hoffmann« von *Erwin Kroll*.

»Johann Nauwachs Leben« von *Hans Volkmann*.

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT XVI. Band, 3. Heft (8. Juli 1922, Berlin-Stuttgart). — »Stilisierungen im Gebiete der Tonkunst« von *Josef G. Daninger*.

ALLGEMEINE KÜNSTLERZEITUNG Nr. 16 (15. August 1922, Hamburg). — »Die Musik als völkerversöhnende Kulturmacht« von *Hermann Unger*. Der Verfasser durchschreitet die Entwicklung der Musik als Kulturfaktor bis auf unsere Tage, er zeigt an Beispielen, wie deutsche Kunst und deutsche Künstler dem Ausland unentbehrlich sind und unentbehrlich bleiben werden. Er erinnert daran, daß der Siegeszug der deutschen Musik »nicht ausging von übermodernen internationalen Werken Mahlers (!!), Schönbergs usw., sondern vom ‚deutschen' Richard Wagner.«

BLÄTTER DER STAATSOPER III, Heft 1 (Oktober 1922, Berlin). — »Webers Oberon und seine Schicksale« von *Julius Kapp*. Zur ersten Berliner Aufführung des Oberon in der Bearbeitung von *Gustav Mahler* spricht der Verfasser einführende Worte. Er durcheilt das Jahr der Entwicklung und Komposition, er spricht von der Erstaufführung des Werkes, dem größten Triumph im Leben Webers. Er läßt uns mitfühlen, wie grausam das Schicksal war, als es dem Meister die letzte Gunst versagte, in seiner Heimat zu sterben. Da der Tod Carl Maria von Weber gehindert hatte, die Umarbeitung seines »Schwanengesanges« zu vollenden, den er für die Forderungen der deutschen Bühne gestalten wollte, ist er so auf uns überkommen. Seitdem ist an dem Werk viel gedeutelt und gefeilt worden, ob immer von berufener Hand, sei dahingestellt. Man hat versucht, das gesprochene Wort durch durchkomponierte Rezitative zu ersetzen, andererseits melodramatische Füllsel zu bringen. Erst Gustav Mahler ist es gelungen, die Musik unangetastet zu lassen, und da der Text als solcher nicht zu retten war, eine melodramatische Durcharbeitung zu verfassen und zwar lediglich mittels notengetreu übernommener Wiederholungen aus Musikstücken der Partitur selbst. So spricht Kapp denn die Hoffnung aus, daß in dieser Bearbeitung das musikalisch unsterbliche Werk Carl Marias unseren Opernbühnen nun endgültig erhalten bleiben möge.

Es folgen einige »Unveröffentlichte Briefe Carl Maria von Webers«. *Richard Strauß* legt seine Ideen über den »Spielplan großer Opernhäuser« in einem kurzen Essay nieder. Die Quintessenz dieser Ausführungen ist die Meinung, daß *große* Opernhäuser, wie z. B. Wien

und Berlin, nicht die geeigneten Stätten seien, Neues, Vorwärtsstrebendes uraufzuführen. (Ob Richard Strauß nicht vor 25 Jahren die Stirn in tiefe Falten gelegt haben würde, hätte er einen solchen Artikel gelesen?)

Fritz Stiedry bringt dann noch einige »Bemerkungen« orchestraler Natur.

AUSLAND

DER AUFTAKT Heft 7 (15. Juli 1922, Prag). — »Musik der Japaner« von *Robert Lach.* Der Verfasser gibt einen interessanten Überblick über das japanische Musikleben und zeigt in großen Zügen die Entwicklung der Musik in Japan.

»Ravel« von *Egon Wellesz.* Verfasser würdigt mit tiefeinfühlendem Verständnis das Werk Ravels, des vielleicht subtilsten aller modernen französischen Komponisten.

»E. T. A. Hoffmann und die Musik« von *Paul Stefan.* Der Verfasser nimmt den 100. Todestag Hoffmanns zum Anlaß, ihn in's Gedächtnis Aller zurückzurufen. Hoffmann war in der Musik am größten, er war »ihr Poet und Prophet«.

Henri Marteau zeigt uns in seinem Artikel »Musik in Schweden«, wie in diesem Lande ein starker kräftiger Musiknachwuchs wartet, daß auch wir uns seiner erinnern.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 19 (9. September 1922, Zürich). — Fortsetzung von »Zur Geschichte der Beethovenforschung« von *Adolf Sandberger.*

LE MENESTREL Nr. 36 (8. September 1922, Paris). — In diesem Heft wird der Artikel von *William C. Ward* »Der Ring des Nibelungen« beschlossen.

Nr. 37 (15. September 1922). — »Halévy« von *Henri de Curzon.*

Nr. 39 (29. September 1922). — »Über Meyerbeer«. *Antoine Banés*, Direktor der Bibliothek, des Archivs und des Museums der Großen Oper in Paris, veröffentlicht hier einen Vortrag, den er anläßlich der historischen Konzerte Pasdeloup in einer Conférence 1920, die aber nicht zustande kam, halten sollte. Er beginnt mit einem geschichtlichen Rückblick auf die Entwicklung der Oper von Cypriano Rore, Andrea Gabrielli, Monteverde, Luzzaschi, Palestrina, Galilei, erwähnt die ersten Opernaufführungen in Frankreich unter Ludwig XIV. am 14. Dezember 1645, die »Finta-Pazza« des Sacrati und am 2. März 1647 den »Orpheus« des Luigi Rossi, um dann die Geburt der französischen Oper mit der »Pastorale« des Robert Cambert im April 1659 festzustellen. Auf den Grundmauern, die damit errichtet waren, bauten dann weiter Lulli, Rameau, Gluck und Mozart. Ein jeder trug zu dem dramatischen Bau einen Marmorblock herbei, und als Meyerbeers Stunde kam, brachte auch er den seinigen, vielleicht keinen gewaltigen, aber immerhin einen starken. Meyerbeer in den Schmutz zu ziehen, wie es unsere Zeitgenossen jetzt belieben — und in was für einen Schmutz! — ist ungerecht. Die Augen und Ohren von 1922 sehn und hören anders als die von 1830. Die Zeit hat unsere Aufnahmefähigkeit verändert. Ein Jahrhundert drückt schwer auf Aller Schultern, wieviel schwerer auf eine so eindrucksfähige Kunst, wie es die Musik ist. Meyerbeer hat seine eigene Spur auf den Weg der Entwicklung eingedrückt, und selbst Wagner und Berlioz haben, ohne es zu wissen, sich stark durch sie beeinflussen lassen. Banés warnt vor apodiktischen Urteilen. Dem Vorwurf, daß Meyerbeers Instrumentation schwer und banal sei, begegnet er mit dem Hinweis auf das Ballet im »Propheten«, von dem ihm vor 35 Jahren Camille Saint-Saëns in der Oper ganz ernsthaft erklärte, es zu hören, sei für ihn eine Unterrichtsstunde. Mit einer amüsanten Anekdote schließt er seinen Vortrag: er stellt Hugo Riemanns absprechendes Urteil dem begeisterten von Fétis in der »Biographie universelle des musiciens« gegenüber und läßt einen jungen Musiker an der Entdeckung dieser Widersprüche im Lesesaal der Bibliothek in Ohnmacht fallen. *Ernst Viebig*

✶ KRITIK ✶

BÜCHER

VERÖFFENTLICHUNGEN DES FÜRSTLICHEN INSTITUTS FÜR MUSIKWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG ZU BÜCKEBURG. Verlag: C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Bückeburg und Leipzig.

Aus der vierten Reihe der Institutspublikationen (Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte), liegen bisher zwei Bände vor: *Adolf Abers* »Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern von den Anfängen bis 1662« — wesentlich eine Musikgeschichte von Torgau, Wittenberg und Weimar, die ebenso wertvolles Material zur Lebensgeschichte Joh. Walters wie zur Bibliographie von Heinrich Schütz beibringt und über viele soziale Einzelfragen besonders der Standesgeschichte der Hofmusikanten, Trompeter, Chorkapläne, aber auch über den frühevangelischen Gottesdienst dankenswert sorgfältig und mit schönem Finderglück berichtet. Unter strenger Bescheidung auf eine reine Aktenstudie wird eine Fülle neuer, unbekannter Tatsachen berichtet, die dem Fachgelehrten wie auch dem geschichtlich angeregten Laien sich zu reizvollem Mosaik formen. Zweitens erzählt uns der um die Aufhellung von Halles und Weißenfels' musikalischer Vergangenheit verdiente Bitterfelder *Arno Werner* über »Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts«. Ein winziges Städtlein, und doch — welche Fülle kunstgeschichtlich namhafter Dirigenten, Tonsetzer, Virtuosen hat solch Miniaturhof angeregt und in Nahrung gesetzt: jenen Christian Heinrich Aschenbrenner, von dem Werner nicht angibt, daß ihm Abbé Stadler als einen Hauptschüler Schmelzers in Wien aufführt, Fasch, Heinichen, J. J. Löwe, D. Pohle, H. Schütz, J. L. Krebs, der Gambist Kühnel, der zuvor in bayerischen Diensten nachweisbare Bernardo de Sillis, Bachs Schwiegervater Wülcken, der Schloßkantor Schemelli u. a. m. Handelt es sich auch vielfach um Musiker, deren Biographien leicht zu vervollständigen wären, so ist doch an Werners Studie wieder wie früher rastloser Fleiß und klare Darstellung zu loben. Ein Notenanhang mit kirchlichen Probestücken der Stadtpfeifer (um 1701) ist besonders interessant; die Ausstattung ist so splendid, daß sogar zahlreiche Musikernamenszüge in Faksimile gegeben werden. Hoffentlich bringt diese Reihe von Provinzialgeschichten nun auch einmal umfassende Berichte vom Rhein und aus Schlesien, wo bei vermutlich reichsten Beständen bisher noch nicht viel Einschlägiges veröffentlicht worden ist.

Einen ausgezeichneten Gedanken verwirklichen in der zweiten Reihe der Veröffentlichungen (Tafelwerke) die »Musikalischen Schrifttafeln« von *Johannes Wolf*, die in mustergültiger Ausführung und tiefschürfender Auswahl der Not unserer musikwissenschaftlichen Seminare betreffs guten Anschauungsmaterials steuern. In zunächst 100 Tafeln, von denen mir 36 vorliegen, werden Notenschriftproben von der Periode der unlinierten Neumen an möglichst in Originalgröße und mit in sich abgeschlossenen Musikstücken dargeboten, darunter manche noch ganz unbekannte und ausländische Denkmäler, denen sich auch einzelne Drucke angliedern sollen. Vielleicht wäre zu wünschen, daß bei den weiteren Belegen die Tabulaturen ein wenig gegen Mensuralnotationen zurücktreten möchten, die doch schließlich in der Praxis am allermeisten in Betracht kommen, und daß schließlich auch ein »Schlüssel« erscheint, der die gebotenen Schrift- und Notensätze entziffert. Bei dieser Gelegenheit sei auch lebhaft der Wunsch ausgesprochen, ein so beispielloser Kenner wie Joh. Wolf möge doch auch ein Lesebuch mittelalterlicher Musiktraktate zu musikwissenschaftlichen Unterrichtszwecken teils als Faksimile, teils in Rohdruck mit Abkürzungen, teils in gereinigten Texten herausgeben, da für die überwiegende Mehrzahl unserer Seminare die einschlägigen Werke von Gerbert, Coussemaker usw. so gut wie unerreichbar geworden sind — von Originaltraktaten ganz zu schweigen. So könnte gleichzeitig ein kleiner Ersatz für das wohl in unendliche Ferne gerückte Corpus scriptorum geschaffen werden; aber das Buch muß so billig werden, daß es in die Hand jedes Studenten gelangen kann.

Hans Joachim Moser

MAX AREND: *Gluck. Eine Biographie.* Deutsche Verlags-Anstalt-Schuster & Loeffler, Berlin 1921.

Ein fesselnd geschriebenes Buch, welches, die Sonder-Gluckforscher (siehe unten) etwa ausgenommen, jeder der Musik- oder geistigen Kulturgeschichte überhaupt zugewandte Leser mit Spannung Zeile für Zeile bis zur letzten genießen wird. In der Zusammenordnung von eigener Sonderforschung und der freien Dar-

stellung schon vorhandener Ergebnisse, von Biographischem und Künstlerischem in bezug auf den Helden ohne Frage die glänzendste schriftstellerische Leistung, welche diese, aus unseren Büchereien nicht mehr wegzudenkende Reihe von Meisterbiographien bisher gebracht hat. Die Beschränkung des ungeheuren Stoffes auf nur wenig über dritthalbhundert Textseiten mochte freilich zum Zurücktreten mancher einschlägigen Punkte veranlassen, worüber der näher für die Sache Eingenommene anderwärts Belehrung findet. Der lebendige Schwung, das stark persönliche Eintreten für den beherrschenden Gegenstand, die künstlerische Heroengestalt, mag zugleich den hohen Reiz des Ganzen, daneben aber auch jene Sondereinstellung veranlaßt haben, die ich oben als etwaigen Angriffspunkt für die engste Fachkritik streifte. Den ja schon zur Zeit Händels in voller Lebhaftigkeit zu beobachtenden Dualismus der Oper des 18. Jahrhunderts, als Ganzes gesehen, nämlich jenen von Wahrheit des dramatischen Ausdrucks und bloßem gesanglichen und instrumentalen Ohrenschmaus, läßt Arends notwendig zusammengedrängte Darstellung nach seiner fortschrittlich musikdramatischen Seite allzu ausschließlich in Gluck verkörpert erscheinen; näheres Eingehen auf die Zusammenhänge im einzelnen hätte erheblich größere Ausdehnung des Buches erfordert. Und ferner sieht Arend in der Freude und Wärme seiner Gluck-Erkenntnis in dieser, ebenfalls zu ausschließlich, sein eigenes Persönliches; das immerhin sehr Erhebliche an biographisch und kunstgeschichtlich schon zu seiner Verfügung vorliegende verarbeitete Material tritt in seiner Erwähnung der Vorarbeiten unverhältnismäßig zurück. Glucks Gestalt tritt nahezu befreit von den Gesetzen der persönlichen Entwicklung, als abgekürzter Wiederholung der Gattungsentwicklung, in dem Buche auf. All das wird aber den Nicht-Sonderforscher kaum stören. *Max Steinitzer*

MAX AREND: *Zur Kunst Glucks, gesammelte Aufsätze.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg, Deutsche Musikbücherei, Band 21.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich Dr. Max Arend in jahrelanger begeisterter Arbeit um die Würdigung und das Verständnis Glucks verdient gemacht hat. Aber eine andere Frage ist es, ob es geboten war, seine von 1904—14 entstandenen, in verschiedenen Zeitschriften zerstreuten Aufsätze über Gluck der Öffentlichkeit gesammelt vorzulegen, und noch dazu als Jubiläumsgabe zum zweihundertsten Geburtstag des Meisters. Sie vereinigen sich in ihrer Originalgestalt nicht zu einem Buch, weil sich, wie dies bei Arbeiten mit irgendwelcher agitatorischen Tendenz natürlich ist, die gleichen Gedanken zu häufig wiederholen. Hier hätte stark gekürzt werden müssen. Doch auch der innere Gehalt der Aufsätze scheint mir ihren Neudruck in Buchform nicht zu rechtfertigen. Wer sich nicht damit begnügt, die Werke eines Meisters rein künstlerisch auf sich wirken zu lassen, wer vielmehr erkennend in ihre Eigenart einzudringen und sich über die Besonderheit ihrer Wirkung klar zu werden sucht, dem wird hierbei der Vergleich mit den Werken der Nebenmänner und Vorgänger eine wesentliche Unterstützung bieten. Von dieser Hilfeleistung des geschichtlichen Verfahrens, das gerade für das Verständnis dessen, was Gluck mit seinen Reformopern erstrebte, unentbehrlich ist, weiß Arend so gut wie nichts. So z. B. empfiehlt er dem Sänger zur Einarbeitung in den Gluckschen Stil nur Gevaerts »Gloires d'Italie«, also das Studium italienischer Arien im allgemeinen, und außerdem das Studium Gluckscher Arien, ohne ihn auf den Unterschied zwischen der italienischen Arie und dem von Gluck in seinen Pariser Opern neben ihr verwandten französischen Air hinzuweisen und ohne hinsichtlich der gesanglichen Eigentümlichkeiten die früheren und die späteren Werke Glucks miteinander und mit denen seiner Zeitgenossen und Vorgänger zu vergleichen. Gelegentlich einer ziemlich äußerlich gehaltenen Untersuchung über Glucks Stil verliert er jeden Zusammenhang mit der Wissenschaft, indem er als ein Moment dieses Stiles das Seherhafte bezeichnet und behauptet, aus Glucks Handschrift lasse sich nach den Grundsätzen der Graphologie das Seherhafte auch in seiner Persönlichkeit nachweisen. Selbstverständlich hat Arend auch positiv Wertvolles geliefert, so, um nur einiges herauszugreifen, Ergänzungen und Berichtigungen zu Votquennes thematischem Verzeichnis der Werke Glucks, ferner den interessanten Nachweis, daß uns die unter Glucks Mitwirkung zustandegekommene deutsche Übersetzung der »Iphigenie auf Tauris« erhalten geblieben ist. Gut ist auch der ursprünglich in diesen Blättern erschienene Aufsatz »Mozart in seinem Verhältnis zu Gluck«, der zu dem Ergebnis gelangt, daß Gluck und Mozart »inkommensurabel« seien, da dieser im ganzen den von jenem eingeschlagenen Weg nicht weiter verfolgt habe.

ALFRED SCHNERICH: *Joseph Haydn und seine Sendung.* Amaltheaverlag, Zürich, Leipzig, Wien.

Bekanntlich ist die grundlegende Darstellung des Lebens und Schaffens J. Haydns von L. F. Pohl Fragment geblieben. Sie reicht bis zur Übersiedlung des Meisters nach Wien, 1790, und hat nur in Pohls Monographie »Haydn in London« noch eine Fortsetzung erhalten. Es fehlt also die Zeit, in der außer sechs großen Messen »Schöpfung« und »Jahreszeiten« entstanden, und sodann der Lebensabend. Das vorliegende Buch kann schon nach Anlage und Umfang nicht beabsichtigen, das Fehlende zu ergänzen. Vielmehr ist es eine selbständige Biographie in knappem Rahmen, die sich nicht sowohl an den Fachmann als an den weiten Kreis der musikalisch Gebildeten wendet, die aber nicht nur, wie selbstverständlich, die Darstellung Pohls, sondern auch dessen Nachlaß und andere Quellen benützt und die Vertrautheit des Verfassers mit der musikgeschichtlichen Neuorientierung deutlich verrät, die sich gerade in bezug auf die Wurzeln der Haydnschen Kunst etwa in den letzten 20 Jahren vollzogen hat. Doch der Stil des Ganzen erscheint mir etwas zu kindlich, zu unbeholfen, der Größe des Gegenstandes nicht recht angepaßt, und zudem macht es der Verfasser sich und dem Leser mit der Beurteilung der Werke doch etwas gar zu bequem. Wenn er bei Besprechung der beiden großen Oratorien sagt, es sei schon so viel mehr oder weniger Zutreffendes über sie geschrieben worden, daß er nur einzelne charakteristische Züge hervorheben wolle, so entspricht das entschieden nicht dem Wesen einer Biographie und der Erwartung, die der Titel »J. Haydn und seine Sendung« rege macht. Auch über die Messen erfahren wir weniger, als sich gerade von Schnerich, der auf dem Gebiete der von Instrumenten begleiteten neueren katholischen Kirchenmusik Spezialist ist, hoffen ließ. Vielleicht wollte er von dem, was er in seiner Schrift »Der Messentypus von Haydn bis Schubert« gesagt hatte, nichts wiederholen. Aber eine Biographie soll doch ein abgeschlossenes, selbständiges Ganzes sein. Bietet sie also m. E. zu wenig, so dürfte sie doch nichts enthalten, was nicht mit den Tatsachen übereinstimmte, und sie ist daher dem, der das Leben Haydns kennen lernen und einen Überblick über sein Schaffen gewinnen will, zweifellos zu empfehlen. Der reiche Bildschmuck wird ihm noch eine besondere Freude gewähren.

Richard Hohenemser

ERNST DECSEY: *Johann Strauß.* Deutsche Verlags-Anstalt-Schuster & Loeffler. Stuttgart-Berlin 1922.

Wie kaum ein anderer war der Verfasser des beschaulich-zierlichen Romans »Du liebes Wien« berufen, eine Biographie vom »Walzerkönig« Johann Strauß zu schreiben, dieser musikalischen Inkarnation fesselloser Lebenslust, deren prickelnde, schmeichelnde Rhythmen und Melodien alle erotischen Instinkte des Menschen aufwühlen, und daher heute am Äquator wie am Polarkreis, im Westen wie im fernsten Osten gleicherweise ihre Heimat gefunden haben. Wegen der bereits vorhandenen Literatur über diesen Rattenfänger glaubt E. Decsey sein Buch zwar mit den Worten rechtfertigen zu müssen: »Es war« — nach 25 Jahren — »Zeit geworden, seinen dunkelsprühenden Kopf schärfer zu umrändern, seinen Verzückungswalzer im Wiener Landschaftsboden zu verwurzeln, seine Abkunft geschichtlich und seine Bedeutung gesellschaftlich zu unterbauen ...«. Aber schon das in diesen wenigen Zeilen ausgedrückte Programm läßt besonders erwarten: nicht eine steifleinene musikhistorisch-ästhetische Lebensbeschreibung, sondern ein lebendiges, farbenreiches Kulturbild der österreichischen Residenz im Vormärz, in der Rauschzeit 1870 bis 1880 und in ihrem langsamen, nun glücklich erreichten Niedergang, dessen Ödnis nur zuweilen eine Weise unseres Meisters, einer Geisterstimme aus verklungenen, schöneren Tagen gleich, traumhaft, beseligend durchzittert.

Dieselben Vorzüge, die des gleichen Autors »Anton Bruckner« zu einer angesichts des von gewissen tauben und blinden Skribenten gedankenlos breitgetretenen Gequassels von der »Internationalität der Musik« so herzlich begrüßten, bedeutsamen Erscheinung machen, sie sind auch dem »Joh. Strauß« eigen, und viele, viele Züge, bis zu den psychologisch feinsten, tun dar, daß jede echte Kunst Heimatkunst ist, wie die Blüte Farbe und Geruch von der Scholle empfängt, der sie entwächst. Sofort die ersten Sätze, die in das eigenartige Milieu des nahe dem Donauarm befindlich gewesenen »Stammschlosses« unseres Komponisten, der Schenke »Zum guten Hirten«, geleiten, daselbst die von Linz herabkommenden Flößer einkehrten und ihre bergluftdurchwehten Ländler hören ließen, legen den Grund zur Erkenntnis, warum auf solcher Erde neben einem Schubert ein Lanner, ein Joh. Strauß Vater und Sohn erstehen mußte,

warum in ihren Tönen die Akustik der Gegend, des Stroms, des Wienerwaldes in ihrer ganzen Frische und Ursprünglichkeit laut wurde. Und die in Spiel und Opus übergegangene Hitze seines Temperaments erklärt sich aus dem Tropfen Hidalgoblut, das ihm von mütterlicher Ahnenseite her in den Adern rollte: ein neuer Beweis für die trefflichen Ergebnisse der Rassenkreuzung auch in kunstbiologischer Hinsicht.

Naturgemäß geht der Schilderung von Leben und Wirken des Titelhelden eine knappe Charakteristik des älteren Strauß und Lanners voran, über deren noch etwas biedermeierisch-engen, aber soliden Unterbau der Nachfahre dann den schwung- und prunkvollen kosmopolitischen Palast seiner Tänze und Operetten errichten konnte. Seine Jugend, der Kampf mit dem Vater um den Musikerberuf, die kurze Lehrzeit und — ein Kabinettstück der Erzählerkunst — das Debüt des erst Neunzehnjährigen beim Dommayer ziehen vor dem Leser vorüber, womit die erste Stufe der Ruhmesleiter erklommen war, die ihn im Laufe der folgenden Jahrzehnte durch mit seinem Orchester unternommene Reisen nach Rußland, Frankreich, England, Amerika, Italien, Deutschland immer höher führte, zum Liebling der Welt und reichen Manne machte. Selbstverständlich wird dabei auch seiner Helfer im Dirigentenamte in besonderen Kapiteln gedacht: der beiden Brüder, des frühverstorbenen, elegisch-genialen Josef, und Eduards, des jüngsten. Auch sein verehrungsvolles Verhältnis zu den großen Zeitgenossen Wagner, Liszt, Brahms und Bruckner, das ganz auf Gegenseitigkeit beruhte, wird erwähnt.

Wichtiger aber als dieser zur vollen Bildwirkung gewiß unerläßliche Lebensrahmen ist die Aufzeigung der Entwicklung des Künstlers in seelischer und kompositionstechnischer Beziehung. Diesem Zwecke dienen die Ausführungen über die seit Mitte des 17. Jahrhunderts stattgehabten Evolutionen der Tanzform, welche im Walzer von der »Schönen blauen Donau« ihre Gipfelung erreichte, dessen Genesis und weitere Schicksale daher eine gebührend eingehende Darstellung erfahren. Dazwischen hineinverflochten eine anregende, stimmungweckende Plauderei über die Walzergeige. Ebenso wird der Höhepunkt des Straußschen Schaffens für die Bühne, »Die Fledermaus«, einer besonders eingehenden Analyse unterzogen. Namentlich erscheinen da die Momente hervorgehoben, welche textlich wie musikalisch nach den mehr intellektuellen Offenbachiaden zu einer Operette mit spezifisch wienerischer, d. h. gefühlsschwelgerisch-anakreontischer Note führen mußten; wobei der Wegebereiter F. v. Suppé, der mitstrebende C. Millöcker und der hervorragendste erste Darsteller Straußscher Rollen, A. Girardi, nicht zu kurz kommen. Fast auf jeder Seite begegnet man feinsinnigen ästhetischen und psychologischen Beobachtungen, so z. B. über Strauß als Einfallmusiker, als Meister vom Mozarttyp, der die Reize des Umrisses als primäre Schönheit empfindet; über die melodische Ausdrucksdauer, das innere Presto seiner Einfälle; über die Fähigkeit, das aus seiner keineswegs geradlinig organisiert gewesenen Psyche strömende Komplizierte einfach zu sagen; über seine exquisite Instrumentation usw., die mitunter in gut sitzende Seitenhiebe auf unsere allerjüngsten musikalischen Stürmer und Dränger ausmünden, denen zum »Genie« nur ebensogut wie alles, was Strauß' Muse auszeichnet, fehlt. Und kleine Ausfälle gegen üble Gepflogenheiten und Zustände Alt- wie Neuösterreichs streuen Würze in die selbst wie von Tanzrhythmen anmutig beschwingte Schilderung einer Epoche, einer Umwelt, deren triebhaft-genußfrohe Bewohner Joh. Strauß instinktiv als ihren vollendetsten, idealisierenden Repräsentanten bei zahllosen Anlässen feierten, nach seinem Takte über einem Abgrunde wirbelten und, als dieser sich 1918 öffnet, mit Jahrhunderte hindurch eingewurzeltem, unausrottbarem Optimismus die Kluft übersetzen, um sich einer erhofften besseren Zukunft entgegenzudrehen. Denn die Philosophie — eine solche gehört heute schon einmal dazu, und mit ihr klingt das prächtige Buch aus — des Walzers lautet: »Man lebt nur einmal.«

Zum Schluß hebe ich noch die gediegene Ausstattung des Werkes, seinen 25 Nummern umfassenden Bilderschmuck (Porträts, Karikaturen, Faksimiles) und eine vollständige Stammtafel als Anhang hervor.

Emil Petschnig

MUSIKALIEN

WERKEN VAN JOSQUIN DES PRÉS, *mitgegeven door Dr. A. Smijers. 1. Aflevering: Klaagliederen op den Dood van Josquin. 2. Aflevering: Motetten*, Bd. 1. Verlag: C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig; G. Alsbach & Co., Amsterdam.

Diese beiden Hefte leiten eine Gesamtausgabe der Werke des bedeutendsten Niederländers aus

dem Anfang des 16. Jahrhunderts ein, ein höchst verdienstliches Unternehmen, das der Vereinigung für Niederländische Musikgeschichte aus Anlaß des 400. Todestages Josquins († 27. August 1521), eines der Großmeister des durchimitierenden a cappella-Stiles, seine Entstehung verdankt. Als Herausgeber zeichnet ein jüngerer holländischer Musikgelehrter, Dr. A. Smijers. Der besondere Anlaß rechtfertigt auch den Inhalt des ersten Heftes, das je einen Trauergesang um den Tod Josquins von den Niederländern Hieronymus Vinders und Nicolas Gombert, dem namhaftesten persönlichen Schüler Josquins, sowie dem gebürtigen Süddeutschen Benedictus Ducis (eigentlich Herzog) enthält. Das zweite schließt acht vierstimmige Motetten Josquins ein, deren erster auch eine sechsstimmige Bearbeitung beigegeben ist. Die einleitenden Quellenangaben und kritischen Anmerkungen stellen Smijers als sorgfältigen und kenntnisreichen Herausgeber vor. In der Wiedergabe des Notentextes begnügt er sich, wie immer noch vorwiegend üblich, mit der partiturmäßigen Übereinanderstellung der Stimmen, der Hinzufügung der Vorzeichen und der Taktstriche. Dadurch bleibt dem Texte natürlich der alte Charakter nach Möglichkeit gewahrt, wogegen Riemann durch Verkürzung der Notenwerte und Modernisierung der Schlüssel die größere Übersichtlichkeit erzielt. Wegen der Bedeutung des Unternehmens sei noch bemerkt, daß die genannte Vereinigung bereits mehr als 5000 Seiten von Kompositionen Josquins im Lichtbild aufgenommen hat, jährlich vier Hefte veröffentlicht werden und das ganze Werk in zehn Jahren abgeschlossen vorliegen soll. Der Preis wird kurz vor dem Erscheinen jedes einzelnen Heftes festgesetzt. Bleiben Inhalt und Ausstattung, womit der Verlag alle Ehre einlegt, so sorgfältig und würdig wie bei den ersten Heften, so darf die Ausgabe als Werk von dauernder Bedeutung bezeichnet werden. *Max Unger*

HEINRICH SCHÜTZ: *Ich hebe meine Augen auf. Für 4 Soli, Chor und Orgel.* Herausgegeben von *Max Seiffert.* Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.

Als dritte Reihe der Bückeburger Institutsgaben ist »Alt-Bückeburger Musik« geplant, und mit gutem Recht bietet man uns »Musik am Hofe des Grafen Ernst«, der unter dem jungen Schütz und dem Wolffenbüttler M. Praetorius die erste Schaumburgische Hofkapelle gehalten hat. Leider liegen mir von dem ersten Band kirchlicher Werke (der weltliche wird wohl u. a. Th. Simpson bringen) nur das fünfte Heft vor, das ein ohnehin bekanntes Werk aus Schützens Psalmen von 1619, freilich in vortrefflicher Neubearbeitung, darbietet, während man sich darauf gespitzt hätte, vielleicht ein mit Hilfe von Abers Weimarer Katalog neu identifiziertes *Anecdoton Schützianum* kennen zu lernen. Immerhin wird dieser Psalm 121 zu dem bevorstehenden Schützjubiläum als erwünschte Ergänzung zu Woyrschs viel zu wenig bekannter Schützauswahl dienen; das ausdrucksvolle Konzert kann ebensogut mit Soloquartett und Chor wie mit zwei vollen Chören musiziert werden, die nach M. Schneiders neueren Forschungen auch noch mit allerlei Instrumenten verstärkt werden durften. Mit großer Spannung sehen wir den bisher noch nicht neugedruckten Tonsätzen von Hagius, Textorius, Mercker, Cesare entgegen, die unsere Kenntnisse deutscher Musik um 1620, also am Ende der a cappella-Periode, wesentlich zu erweitern versprechen. *Hans Joachim Moser*

K. PH. E. BACH: *Sonatine in C-dur für Klavier, 2 Flöten, 2 Violinen, Viola und Violoncell, herausgegeben von Hjalmar von Dameck.* Verlag: Raabe & Plothow, Berlin. G. PH. TELEMANN. *Konzert in G-dur für 4 Violinen mit hinzugefügter Klavierbegleitung, herausgegeben von demselben.* Verlag: Ebenda.

Die beiden neuen Veröffentlichungen des Herausgebers, der sich um die Wiedererweckung alter Meister schon manches Verdienst erworben, sind formal und inhaltlich für das instrumentale Schaffen ihrer Komponisten typisch: Die verschnörkelte und spielerische Manier der »Sonatine« würde im Verein mit ihren sonstigen unbezweifelbaren Werten, wenn ihr Verfasser nicht genannt wäre, gewiß zu allererst an den bedeutendsten Vertreter der Berliner Schule denken lassen, wie auch die routinierte Formung des Konzertes für die seltene Besetzung von vier Violinen unschwer auf den unglaublich fruchtbaren Hamburger Tonsetzer schließen ließe. Zugestanden sei, daß hier mindestens das zum fugierten Teil leitende Largo non tanto (1. Satz) tieferen Gehalt anstrebt, als man sonst bei Telemann anzutreffen pflegt. Die sorgfältig bearbeiteten Ausgaben seien als treffliche Hausmusik der Beachtung empfohlen. *Max Unger*

FRIEDRICH BACH: *Ausgewählte Werke.* Herausgegeben von *Georg Schünemann.* Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig 1921.

Mit diesen neun schmucken Heften erweitert das Bückeburger Forschungsinstitut in fast erschöpfender Weise unsere Kenntnis des »Bükkeburger Bachs«, des älteren Bruders von Christian, aus Sebastian Bachs zweiter Ehe, die sich bisher wesentlich auf die ebenfalls von Schünemann in den Denkmälern deutscher Tonkunst veröffentlichten zwei Oratorien Herders stützte. Die Motette »Ich lieg und schlafe« bietet eine schöne Probe »nachbachscher« a cappella-Kunst aus empfindsamer Zeit, stimmungsstärker und wesentlich herber als etwa Grauns weichlich-dünner Sud; drei Soloklaviersonaten und eine zu vier Händen zeigen uns einen der besten Zeitgenossen Philipp Emanuels und Haydns, Christian Bachs und des jungen Mozart, der trotz seines stillen Außenseitertums und kleinbürgerlicher Versponnenheit Arbeiten bietet, die abgesehen von aller historischen Rücksicht durch ihre herzliche Frische im Unterricht zur Vorbereitung auf Beethovens Klaviersonaten mit Vorteil verwendbar erscheinen. Ein allerliebstes Duo für Flöte und Klavier und ein musizierfreudiges Septett für zwei Hörner, Oboe und Klavierquartett zeigen die rasche Fernwirkung der Wiener Großmeister um 1790 schon bis nach Norddeutschlands Einsamkeiten hin; beide Werke müssen als wesentliche Bereicherung der Kammermusikliteratur nicht nur für unsere guten Liebhaberensembles angesprochen werden. Man darf nun auf Friedrich Bachs Sinfonien gespannt sein, und herrlich wäre es, wenn ein guter Zufall doch noch zur Wiederentdeckung seiner Oper »Brutus« (deutscher Text von Herder) führen sollte, die als ein frühestes Denkmal nationaler Musikdramatik neben Schweizer und Holzbauer vereint die Zeitgenossen hoch erbaute.

Hans Joachim Moser

JOHANN THEODORICH ROEMHILDT: *Matthäus-Passion für Soli, Chor und Orchester, bearbeitet von Karl Paulke.* Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Karl Paulke hat sich für Johann Theodorich Roemhildt, der von 1684 bis 1756 lebte, Schüler Schelles und Kuhnaus an der Leipziger Thomasschule war und als Kantor, Organist und Kapellmeister in Spremberg (Lausitz), Freystadt (N.-Schlesien) und Merseburg amtierte, schon vor ein paar Jahren mit einer Abhandlung im Archiv für Musikwissenschaft (I, S. 372 ff.) eingesetzt. Von Roemhildts Werken war bisher noch nichts als gedruckt bestimmt nachzuweisen. Paulke legt nun hiermit den Klavierauszug seines größten, einer Matthäus-Passion, vor. Eine Überraschung bedeutet sie für mich leider nicht — wenigstens keine erfreuliche. Bei den wirklichen Meistern des Bachzeitalters, die gewiß noch längst nicht alle nach Gebühr bekannt und gewürdigt sind, ist die Beherrschung der Satztechnik ganz selbstverständlich. Wie aber sieht es in dieser Beziehung bei Roemhildt aus? Bei einmaliger kurzer Überlesung der beigegebenen zehn Choräle stelle ich, von sonstigen auf Schritt und Tritt vorkommenden schlechten Stimmführungen abgesehen, nicht weniger als ein Dutzend übler Oktaven- und Quintenparallelen fest. Zum Beweise dessen seien nur die Oktaven und Quinten des Schlußchorals angestrichen (der allerdings haarsträubend gesetzt ist). Oktaven: 2. Takt zwischen Alt und Baß; 10. und 11. Takt zweimal zwischen den gleichen Stimmen; 19. Takt zwischen Tenor und Baß (eine Zwischennote im Tenor hebt für mich die Oktavwirkung nicht auf); Takt 20/21 zwischen Sopran und Tenor. Quinten: 8. Takt zwischen Alt und Tenor. Nicht viel besser als in den Chorälen, wo solche Satzfehler auf mich am unerträglichsten wirken, sieht es auch sonst in den durchgängig kurzen Chorsätzen aus, doch darf ich mir wohl die Anführung einzelner Belege ersparen. Daß hier mancher Einzelzug in der Erfindung zu erfreuen vermag, sei gern zugegeben; aber diskutabel wird ein Kunstwerk doch erst, wenn das Technische in Ordnung ist.

E. T. A. HOFFMANNS MUSIKALISCHE WERKE, *herausgegeben von Gustav Becking. Band I: Vier Sonaten für Pianoforte.* Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Hoffmann-Kreisler war bisher als schaffender Musiker auch dem engeren Fachkreis der musikalisch-romantischen Sonderforschung, weil die anderen Werke nur schwer zugänglich waren, in der Hauptsache nur als Schöpfer der Oper »Undine« bekannt (Klavierauszug von Hans Pfitzner, 1906, bei C. F. Peters in Leipzig). G. Becking legt nun hiermit — eine schöne Gabe für das Hoffmann-Gedenkjahr — als ersten Band einer Sammlung seiner Werke erst einmal die uns überkommenen vier Klaviersonaten in f-moll, F-dur, f-moll und cis-moll vor. Einige andere sind bis heute verschollen. Im ersten Augenblick überraschend ist, daß der grenzenlose Verehrer Mozarts nicht an die Form der Wiener, sondern an die der

Sonate Ph. E. Bachs anknüpft. Diese Form lag aber, wie Becking in seinem gescheiten stilkritischen Vorwort nachweist, Hoffmanns künstlerischer Wesensart am nächsten; daher tritt uns der Tonsetzer in den beiden frühesten dieser Sonaten, die, 1804 geschrieben, im reinsten Stile Bachs aufgesetzt sind, anziehender und echter entgegen als in den beiden letzten, die sich — aus der Zeit von etwa 1805 bis 1808 stammend — dem Wiener Vorbilde schon deutlich nähern und ganz ersichtlich besonders unter dem Zwang von Beethovens Persönlichkeit entstanden sind. Im allgemeinen sei noch gesagt, daß man in den Werken Hoffmanns nicht die Beherrschung des musikalischen Handwerkes in dem Grade, wie sie den Großmeistern unserer Kunst eigen war, suchen darf. Der Herausgeber hat auch, wie der Revisionsbericht bekundet, mancherlei kleine Satzholprigkeiten beseitigt. Er hätte hierin m. E. hier und da noch unbedenklicher vorgehen können — noch manche harte Quint und Oktav ist stehen geblieben. Aber abgesehen von der Sonderstellung, die Hoffmann in der Kunstgeschichte einnimmt und die es schon allein rechtfertigen würde, eine Auswahl seines musikalischen Werkes ohne Rücksicht auf dessen Wert zur Diskussion zu stellen, hat er doch genug zu geben, das die nähere Beschäftigung mit seinem musikalischen Schaffen lohnt. Man darf auf die Fortsetzung der Sammlung gespannt sein. Wie deren Plan entworfen ist, wird vorläufig noch nicht gesagt, doch darf man wohl annehmen, daß mindestens seine Kammer- und Gesangsmusik und eine Auswahl aus seinen Orchester- und Chorwerken folgen werde. *Max Unger*

I CLASSICI VIOLINISTI ITALIANI. *Scelta di pezzi liberamente elaborati ed armonizzati per cura di Mario Corti. II. Serie Nr. 1—6.* Verlag: A. G. Carisch & Co., Milano.

Immer größer wird die Anzahl von Neuausgaben älterer Violinmusik; unübersehbar ist freilich auch die Zahl von Sonaten für Violine mit beziffertem Basse, die am Ende des 17. Jahrhunderts und namentlich in den ersten drei Vierteln des 18. besonders in Paris und Amsterdam, aber auch in London im Drucke erschienen sind. Sie bieten eine wahre Fundgrube musikalisch wertvoller Stücke, obwohl sich nicht leugnen läßt, daß sehr viele Sätze schon etwas veraltet, vor allem gar zu gleichmäßig sind. Mit großem Geschick und mit feinem Spürsinn hat der bekannte Geiger *Mario Corti* seine Auswahl getroffen, sich dabei keineswegs sklavisch an das Original gehalten und nach dem bezifferten Baß eine geschmackvolle und gut spielbare Klavierbegleitung hergestellt. Er hat sich übrigens nicht ausschließlich an Sonaten gehalten. Er beginnt seine zweite Serie mit dem verhältnismäßig wenig bekannt gewordenen 20. der 29 Konzerte (D-dur) des *Giovanni Battista Viotti.* Der wie immer in dessen Konzerten nicht sehr ausgedehnte langsame Satz steht musikalisch am höchsten: gerade seine verhältnismäßige Einfachheit, mit der eine große Innerlichkeit verbunden ist, erweist sich als recht eindrucksvoll. Aus dem ersten Satz, zu dem der Herausgeber eine breit gehaltene, brillante Kadenz hinzugefügt hat, ist für die Bogentechnik, aber auch in bezug auf Doppelgriffe und Lagenwechsel manches zu lernen. Das Gesangsthema ist besonders ansprechend. Der zunächst wie ein Pastorale anmutende Schlußsatz ist eine gute Vorbereitung für denselben Teil des Beethovenschen Konzerts. Nr. 2 ist (was aber nicht gesagt ist) das Largo aus dem Konzert op. 3 Nr. 11 von *Antonio Vivaldi*, das lange Zeit als ein Orgelkonzert Wilhelm Friedemann Bachs gegolten hat, obwohl diese Übertragung von dessen großem Vater herrührt und das in Stradals Klavierbearbeitung sehr beliebt geworden ist. Nr. 3 bringt eine warm empfundene Arie und eine ansprechende Corrente von *Giovanni Bassista Lully*, den die Franzosen vergeblich als in ihrem Lande geboren zu reklamieren versucht haben. Sehr empfehlenswert zum Vortrag in Konzerten ist ein melancholisches Lento serioso in f-moll aus einer Sonate *Tartinis*. Durch ihre einfache, zum Herzen gehende Melodik besticht Nr. 5, die nicht sonderlich schwierige, einen geschmeidigen Vortrag verlangende Romanze in A-dur (2/4) von *Bartol: Campagnoli*. Endlich ist Nr. 6 eine vollständige Sonate *Tartinis* in G-dur, recht empfehlenswert, wenn auch die Einleitung vielleicht manchen etwas zopfig berühren wird. Ganz prachtvoll zum Vortrag ist das schmerzerfüllte Larghetto in g-moll, zu dem das leichtbeschwingte, recht flotte Finale einen guten Gegensatz bildet.

Wilhelm Altmann

JUSTUS HERMANN WETZEL: *Erster Liederkreis in 10 Heften.* Verlag: Tischer & Jagenberg, G. m. b. H., Köln a. Rh.

In den mir zur Besprechung vorliegenden Heften 1—5 und 8—10 sind nicht weniger als 42 Gesänge enthalten, Beweis genug, daß wir es hier mit einem sehr fruchtbaren Talente

zu tun haben. Aber das anfängliche gelinde Grausen ob solcher Massenproduktion weicht bald der Freude darüber, daß hier ein Tonsetzer erscheint, der wirkliche Lieder schreibt und nicht, wie das eine Zeitlang Mode war, Klavier-Stimmungsbilder mit nebensächlicher Singstimme. Ich habe seit langer Zeit dafür gekämpft, daß bei jedem Liede der Gesang wieder zur Hauptsache wird, und begrüße deshalb den Wetzelschen Liederkreis mit besonderer Genugtuung, zumal, da der Komponist folgerichtig nach leicht fließender Melodik strebt, die allein der Menschenstimme das volle Ausströmen gestattet. Die bloße Tatsache, daß dem Tonsetzer so viel einfällt, um ihm eine solche Schreibweise zu ermöglichen, ist schon aller Ehren wert und wird seinen Liedern zu rascher Einbürgerung verhelfen. Selbstverständlich ist unter einer so großen Zahl von Liedern nicht alles gleichwertig, aber wie die Melodik Wetzels auch bei den einfachsten Stücken niemals banal wird, so sorgt er, obwohl er in der Hauptsache homophon schreibt, doch auch stets dafür, daß die Begleitung geschmackvoll und harmonisch fesselnd bleibt und sich dem Gesang ergänzend und glücklich schattierend anpaßt. Da die Hefte die Opuszahlen 1—10 tragen, so ist es anregend, zu beobachten, wie der Ausdruck im Verlauf an Sicherheit und Reichtum gewinnt, ohne daß doch seine Grundlagen sich verändern. Beanstanden möchte ich nur den häufigen Wechsel der Taktarten inmitten der einzelnen Lieder, der um so weniger nötig erscheint, als der Komponist auf eine genaue prosodisch-musikalische Deklamation nicht immer Wert legt. Bei der »Fülle der Gesichte« ist es unmöglich, auf die Lieder näher einzugehen, es seien deshalb nur einige hervorgehoben, die meiner Ansicht nach besonders gelungen und für die Eigenart Wetzels bezeichnend sind. Aus dem ersten Heft nenne ich das innig empfundene »An die Natur«, das liebliche »Wiegenlied«, das anmutig bewegte »Mit einem gemalten Band«, in dem mir nur bei der bedeutsamen Schlußstelle »wie das Band, das uns verbindet« das hüpfende Hauptmotiv nicht ganz sinngemäß vorkommen will, und das »Minnelied«, in dem sich die dem alten Text entsprechende »Blumenkoloratur« sehr hübsch ausnimmt. Im zweiten und dritten Heft finden sich einige Texte, die teils durch das Volkslied, teils durch große Meister schon in Töne so gefaßt sind, daß jede neue Vertonung ein Wagnis bedeutet. »Morgen muß ich fort von hier«, »Wenn ich ein Vöglein wär'«, »Ach, wie ist's möglich dann« neu zu komponieren, wird anderen ebensowenig gelingen, wie es Wetzel gelungen ist. Dasselbe gilt von »Wonne der Wehmut«, womit er sich wagemutig in Beethovens erdrückende Nachbarschaft begibt. Aber »Der Reisebecher« und »An meine Mutter« sind zwei sehr warm empfundene Stücke. Aus Heft 4 erscheint mir »Die Nacht« als das bedeutendste; die durchgehende Doppelbewegung des Klaviers schafft einen gleichmäßig wogenden Gegensatz zu der edlen, ruhigen Linie der Singstimme. Ganz entzückend ist »Lenz Wanderer«. In Heft 5 beweisen »Der gute Kamerad« und »Reiters Morgengesang« wieder, daß man altbekannte, zum Gemeingut gewordene Weisen nicht durch eigene ersetzen soll, dagegen ist »Der Gleichmütige« sehr gut gelungen. Einen eigenen und ihm besonders wohl anstehenden Ton schlägt Wetzel in dem »Marienlied« an. In Heft 8 bringt Wetzel, der sonst vor dem so lange verpönten Strophenlied nicht zurückschreckt, mit »Schön Rothraut« und dem »Tanzlied aus Faust« zwei breit angelegte Stücke, deren erstes fast balladenartig wirkt, während das andere sehr plastisch die vielkomponierten Goetheschen Verse zu einem farbenfrohen Tongemälde umbildet. Wenn ich noch »Morgenlied eines Bauersmanns« aus Heft 9 und »Um Mitternacht« aus Heft 10 anführe, so bin ich dabei nicht im Zweifel darüber, daß anderen vielleicht andere Lieder besser gefallen werden. Aber gerade darum, daß Wetzel, der so vieles bringt, manchem etwas bringen wird, liegt vielleicht der stärkste Beweis für den Reichtum seiner Begabung. *F. A. Geißler*

THEODOR BLUMER: *Capriccio für Violine mit kleinem Orchester.* op. 42. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Dieses Werk trägt seinem Namen durchaus Rechnung. Es dürfte den Geigern, insbesondere den Konzertmeistern der guten Orchester willkommen sein. Es ist dankbar und hübsch orchestriert; vielfach sind einzelne Instrumente auch solistisch verwendet. Gut muß sich der Kanon zwischen der Solovioline und der ersten Klarinette bei Nr. 7 machen. Die Schwierigkeiten des Werkes, das eine sehr elegante und flotte Ausführung verlangt, liegen vor allem auf rhythmischem Gebiet.

Wilhelm Altmann

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Nie hat ein Musikleben ein so seltsames Gesicht gezeigt wie das Berliner des Jahres 1922. Eine Konzert- und Theaterkrise gibt es in ganz Europa. Aber in dem niedergebrochenen Deutschland ist doch noch eine einzigartige eingeborene Musikkultur wirksam. Sollte auch hier ein Abbröckelungsprozeß den Bau eines Jahrhunderts vernichten? Oder wird aus dem Niederbruch ein neuer Geist hervorgehen, der auch das Musikleben umformt?

Wir leben im Übergang. Und nirgends wird das sichtbar wie in Berlin. Hier nur kann man das Liebäugeln des Agententums mit allen Valutakräftigen, also das Aufblühen des Überkapitalismus erleben und zugleich den tatkräftigen Willen, das Volk für die Musik schöpferisch zu machen; und zwar gerade in der Zeit, da die Menschheit, im Bewußtsein einer unsicheren Zukunft, den Augenblick im Genuß auszunützen strebt.

Dies alles drängt sich, wie gesagt, am stärksten in Berlin auf. Und der Beginn des winterlichen Musikbetriebes könnte hoffnungslos stimmen, wenn nicht eben auch die Lichtung sich zeigte. Die Staatsoper mag manches von ihrem Glanz eingebüßt haben, sie mag besonders unter dem Mangel an großen Sängern und unter dem oft fehlenden Verantwortungsgefühl der vorhandenen leiden: man begreift doch hier, daß die Oper ein planvolles Zusammenwirken von Kräften verlangt. Man begreift es, und doch sind gerade jetzt wieder auch die Zeichen ihres Niederganges doppelt fühlbar. Dem Leiter der Staatsoper, Intendant *Max Schillings*, ist es zwar durch kluge Vermittlung gelungen, die Staatsoper durch die schwersten Jahre hindurchzubringen. Nun aber fehlt der starke Wille zu einer wahrhaft positiven Leistung. Das Haus schwankt zwischen einem mißverstandenen, unvollkommenen Startum und künstlerisch gewollten und durchgearbeiteten Aufführungen. Dabei kann es geschehen, ja geschieht es häufig, daß man aus allen Himmeln in die Tiefe des Provinziellen fällt.

Mißverstandenes Startum: *Michael Bohnen* wird als Gast gewonnen und macht die Oper zum Spielball seiner kraftgenialen Willkür. In diesem Künstler leben Ernst, Effekthascherei, Stimmgewalt, Halbkultur nebeneinander. Der Film hat seine innere Zwiespältigkeit noch gesteigert. Er wird mit *Barbara Kemp* an der Metropolitan gastieren, wird als Francesco in Schillings Mona Lisa neben dieser Frau erscheinen — darum auch begrüßen wir ihn wieder in der Staatsoper, sind einmal entzückt, dann erbittert. Aber zu bedauern bleibt, daß der Mensch dem Künstler die einheitliche Leistung so erschwert. Wie lange wird er sich so halten können?

Man hört »Oberon« in Gustav Mahlers Bearbeitung. (Klavierauszug bei der Universal-Edition in Wien.) Vielmehr: man sieht ihn. Denn alle Wirkung liegt im Dekorativen, das durch *Aravantinos* Märchenzauber erhält. Die Stimmen *Hutts* und *Vera Schwarz'* sind dem Paar Hüon-Rezia nicht gewachsen. *Blech* ist mehr rhythmisch-scharf als romantisch.

Die Oper verzweigt sich. Als »*Große Volksoper*« will sie dem Geist der Zeit entsprechen. Im Grunde aber ist diese Gründung keine »Volksoper«, sondern ein Versuch, den Wünschen eines opernhungrigen Mischpublikums zu entsprechen. Ihr Direktor *Lange* hat mit klugem Unternehmungsgeist Mittel dafür gesammelt, die Stimmung dafür vorbereitet und die Schwierigkeiten, die einer echten Volksoper durch die Zeit erwachsen, für sich ausgenützt. Nun ist seine Oper äußerlich fertig, im Theater des Westens eingemietet, Kapellmeister wie *Praetorius* und *Franz v. Hoeßlin* sind dafür gewonnen; Sänger, große und kleine, angeworben. Ein junger Maler, *Hans Strohbach*, sucht die Musik im Bühnenbild klingen zu machen; der Scheinwerfer arbeitet mehr als sonst. »Freischütz«, »Samson und Dalila« und zuletzt »Tristan« sind aufgeführt. Mit dem Erfolg, das geschickten Wagemut lohnt. Die Lücken sind natürlich nicht zu verkennen. Im Orchester sind sie besonders fühlbar. Aber der Opernhunger der Bedürftigen und der anderen, plötzlich reich Gewordenen wird von einer anderen Seite her gestillt. Wobei wiederum festzustellen bleibt, daß Volksoper immer ein Zwitterding bleibt. *Adolf Weißmann*

BREMEN: Die Oper ist der Konzertsaison gewöhnlich um einen guten Monat voraus. Und diesen Monat lebt sie meist von der Arbeit der vorigen Spielzeit. Von den Neuheiten der letzten Spielzeit drängte sich heuer zuerst *Korngolds* »Tote Stadt« wieder in den Spielplan. *Schrekers* »Schatzgräber« und der »Ferne Klang« ließen das Publikum kühl. Schreker leidet an seinen gesucht erotischen Texten, die weder dramatisch noch ethisch über unkünstlerische Kinoroutine hinausgehen, und musi-

kalisch leidet er an einer Hypertrophie des Verstandes, die ihn künstliche und buntschillernde Koloritwunder ohne Ende erklügeln läßt, die aber ermüden, weil ihnen die eigentliche seelische Musiksubstanz fehlt. Korngold hat mehr davon. Und das Publikum unterscheidet instinktiv sicher genug. Eine liebenswürdige Neuheit war *Donizettis* »Don Pasquale« in Bierbaums Textbearbeitung. Im übrigen die bekannte solide Opernbasis: Lohengrin (einmal mit *Karl Clewing*), Tannhäuser, Holländer, Meistersinger, Carmen, Troubadour, Rigoletto usw. Als Kapellmeister fungieren mehr für die solide Basis: *Walter Wohllebe*, der umsichtige, gründlich-musikalische; der begabte *Manfred Gurlitt*, der sich mit Vorliebe einsetzt für das ungestüm vordrängende Neue, das leider nur selten echt, wahr und dauernd ist. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Im Stadttheater herrschen seit Beginn der Spielzeit neue Männer: an Stelle der Stadt führt ein Konsortium die Geschäfte und ein anderer Intendant, *Heinrich Tietjen*, lenkt die künstlerischen Geschicke der Bühne. Ist jemand imstande, sie über die Not der Zeit hinwegzuretten, so ist er es. Tietjen hat die Leitung so spät übernommen, daß vielen die Ausfüllung der Lücken im Personal unmöglich dünkte, überdies war er genötigt, Orchester, Chor und Ballett beträchtlich zu reduzieren. Dennoch hat er eine stattliche, leistungsfähige Solistenschar zusammengebracht, übertreffen seine Aufführungen die des früheren Regimes an künstlerischer Präzision und Energie. In kürzester Frist wurde ein Spielplan aufgebaut, der nicht mehr müde im gewohnten Geleis dahinschleicht, sondern in Fülle strotzt. In den ersten Wochen kamen der seit einem Jahrzehnt verschwundene »*Rienzi*« und Glucks seit 22 Jahren nicht mehr gehörter »*Orpheus*« heraus, dieser in einer stilistisch untadeligen, jener in einer würdigen Wiedergabe. Nach abermals zwei Wochen entwickelte sich in raschester Reihenfolge der szenisch und musikalisch reformierte »*Ring*« (mit dem wiedergewonnenen *Löltgen* in den Heldenrollen). Dabei ist Tietjen vorläufig sein eigener und einziger Hauptregisseur, und fast ebenso eifrige Arbeit leistet der junge, in allen Sätteln gerechte Dirigent *Mehlich* neben dem uns erhalten gebliebenen *Prüwer*. Über Einzelheiten zu berichten, werde ich noch oft genug Gelegenheit finden. Für heute genüge die Feststellung, daß bereits der Grund gelegt ist, auf dem Schönes gedeihen kann. *Erich Freund*

DRESDEN: Die neue Konzertzeit hat mit einigen durchschnittlichen Solistenkonzerten begonnen. Was auf diesem Felde geboten wurde, hätte aber auch noch bedeutsamer sein können und wäre trotzdem ganz hinter dem *einen* Interesse zurückgeblieben, das seit August alles Urteilen, Sinnen, Denken und Wünschen der Musikfreunde beherrschte: der Einführung des neuen Generalmusikdirektors der Staatsoper. Man hat *Fritz Busch* im vorigen Jahre hier als Sinfoniekonzertdirigent schätzen und lieben gelernt. Heute glaubt man nun schon sagen zu können, daß er auch als Operndirigent das ist, was wir brauchen. Zum ersten Mal seit Schuchs Tode — das sind nun schon acht lange Jahre — merkt man, daß wieder ein zielbewußter Wille die künstlerische Arbeit an der Dresdner Oper lenkt. Das ist die eine Hauptsache. Die andere betrifft Buschs eigentliche Dirigentenleistung. Er hat den »Fidelio« dirigiert und die »Zauberflöte«, den »Tristan«, die »Meistersinger« und den »Rosenkavalier«, hat also erfreulicherweise zunächst die deutsche Oper gepflegt. Als erste Neuheit auch den früher oft versprochenen und früher nie gebrachten »Palestrina« von *Hans Pfitzner* durchgesetzt. Er hat aber auch durch eine Neueinstudierung des Verdischen »Othello« erfreut und sich somit frei von Einseitigkeit gezeigt. An all diesen Abenden wußte Busch sich als rechten Theaterkapellmeister durch eine ganz gleichmäßige Beherrschung von Bühne und Orchester zu bewähren. Das Orchester klingt prachtvoll, bis ins kleinste ausgefeilt, und doch herrscht stets das Wort: man versteht den Text ausgezeichnet; selbst das Tristanorchester vermochte kaum je die Sänger zu decken. Das gibt denn eine ganz vortreffliche Einheit von dramatischer und musikalischer Wirkung und verhalf insbesondere den Wagner-Abenden zu stärkstem Eindruck. Vor allem die »Meistersinger«, die mit lichtvoll sonniger Klarheit und echter deutscher Herzenstiefe zum Klingen kamen, waren ein unvergeßliches Erlebnis. Nicht minder aber auch z. B. »Fidelio«, dessen mehr sinfonischer Stil Erinnerungen an Busch als gefeierten Dirigenten der »Neunten« wachrief. Bei »Zauberflöte«, die, neu einstudiert, sich in sehr guter musikalischer Verfassung befand, blieb Busch mehr auf Herausarbeitung einzelner Züge beschränkt. Ganze Arbeit hatte er dagegen wieder beim »Rosenkavalier« zu tun, dessen einst beispielgebende berühmte Dresdner Aufführung zuletzt arg verstaubt war. Busch hat sie wieder blitzblank gefegt und

aufs feinste abgetönt; unversehens hatte er sich dabei freilich beinahe gar zu liebevoll ins einzelne vertieft und dadurch zuletzt einige Längen heraufbeschworen.
Besonderen Glanz verlieh er dem »Othello«-Abend. Orchesterpracht, Ausarbeitung, Abtönung waren meisterhaft wie immer. Aber er brachte auch das italienische Brio mit einer an Berlioz-Aufführungen gemahnenden Rassigkeit des Klanges und dynamischen Unterschieden, die das ppp und fff des Italieners wirklich zur Erscheinung brachten. *Schubert*, der als Othello gastierte, war fabelhaft. Eine Riesenstimme, männlich sonor über das Orchester hinleuchtend, eine Darstellungskunst, die unmittelbares Erlebnis schuf. *Burg* als Jago war der würdige »Fähnrich seiner Mohrenschaft«, ein klug zischelnder, flüsternder Dämon des Bösen, mit einem alles vermögenden Prachtorgan. *Elisa Stünzner* als Desdemona sah aus wie eine Madonna von Boticelli, hinreißend in der lichten Unschuld ihres Märtyrertums. Einige lebendige Chargen dazu und musikalisch vortreffliche Chöre. Schade, daß eine sonst sehr geschätzte Malerin expressionistische Dekorationen dazu geschaffen hatte. Die wollten sich mit Verdi natürlich schlecht vertragen. Bei den Wiederholungen gab *Fleischer* den Jago mit ausgezeichneter Charakteristik mehr nach Seite des Intriganten hin. *Löltgen* als Othello blieb guter Durchschnitt.
Vom »Palestrina« getraut man sich leider einen Repertoiregewinn noch nicht festzustellen. Selbstverständlich wurde das Werk bei der Erstaufführung mit sehr lautem Beifall begrüßt, aber die erste Wiederholung zeigte dann bereits nur mäßigen Besuch. Wir haben hier in *Vogelstrom* einen Vertreter der Titelpartie, der an Stilgefühl und Durchgeistigung auch die höchsten Wünsche erfüllt. Wir haben einen stimmlich wie darstellerisch gleich wundervollen Kardinal Borromeo, *Plaschke*, und für die ungezählten wichtigen Nebenfiguren durchwegs vollwertige Vertreter, aus deren Kreis die poesievollen Knabengestalten *Grete Merrem-Nikischs* und *Elisa Stünzners*, der geschmeidige Novagerio *Eybischs* und der stolz-würdevolle Morone *Fleischers* genannt seien. Und da *Fritz Busch* Pfitzners Stil kennt und liebt, kam eine dem Werk sehr förderliche schöne Aufführung zustande. Auch die Inszenierung war würdig; der Meisterszene wußte der technische Direktor *Hasait* durch neuartige Lichteffekte ganz besonders transzendentale Stimmung zu geben. So wäre also seitens der Wiedergabe dem Werke der Weg wohl bereitet.

Eine Reihe von anderen Opernabenden erhielten durch Einführung neuer Kräfte Bedeutung. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Das Schauspielhaus — eine der wichtigsten Kultstätten des Dramas in Deutschland — hat infolge der schwierigen Wirtschaftslage vorübergehend seine Pforten schließen müssen. Als Tragikomödie sei nur gebucht, daß nun dort eine Gasttruppe mit Brommes »Madame Flirt« gute Geschäfte macht. Die vereinigten städtischen Bühnen brachten bisher nur meist wohlgerundete Aufführungen bekannter Werke. Recht erfolgreich war die Wiederbelebung von Donizettis graziösem »Don Pasquale«. *Carl Heinzen*

ESSEN: Der neueinstudierte »Tannhäuser«, durch *Ferdinand Drost* von Strichen befreit und feurig gestaltet, macht andauernd volle Häuser. Die Titelpartie trägt der dramatisch scharf erfassende *Ferdinand Scheitbauer*, der 1914 in Bayreuth den Siegmund sang. Eine stimmlich blendende Venus gibt *Mary Dierks*. Rossinis frisch dahinwirbelndem »Barbier« steht der mangels starker Temperamente matt wirkende »Othello« Verdis gegenüber. In Bizets »Carmen« bewährt sich als musikalischer und klug disponierender Spielleiter *Alois Hofmann*. Die jugendliche *Trude Conrad* bedeutet in der Titelpartie schon mehr als eine Hoffnung. »Die Vögel« von *Braunfels* sind als Neuheit versprochen. *Max Hehemann*

FRANKFURT A.M.: Langen Versprechungen gemäß erschien zum Beginn dieser Spielzeit endlich der *Pariser »Tannhäuser«* auf den Brettern. Ob es notwendig ist, ihn zu propagieren? Es gibt hier für Ja und Nein triftige Gründe. Ich selbst liebe die ursprüngliche Fassung, die in all ihrer Unvollkommenheit ein so blut- und glutvolles Stück Bühnenlebens bedeutet, zu sehr, um den stilistischen Riß der späteren Einrichtung nicht als organischen Grundfehler zu empfinden. Bringt man aber schon solch zwiespältiges Gebilde heraus, dann gelte als oberstes Gesetz die besondere Absicht, die der Meister mit der Umarbeitung bezweckte. Sie heißt in diesem Falle Zauber des Balletts. Man denkt sich nach der traditionellen Vorschrift das Bacchanal als tollen Betrieb, Mischung von stilisiertem altem Ballett und Naturalismus, oder in moderner Auffassung eine phantastische Apotheose des Körper-

lichen in Corinthscher Vitalität. *Brügmann*, der vom Schauspiel verschriebene Regisseur, ließ statt dessen dürr und blutleer stilisierte lebende Bilder stellen. Es fehlte ihm, wie dem für die Szenenbilder Verantwortlichen, jegliches Gefühl für das dominierend Impulsive gerade in diesem Werk. Man vermißte die von Wagner nun einmal unweigerlich verlangte und in der Anlage seiner Werke bedingte Parallelität des szenischen und musikalischen Geschehens. Wo man siedeheiß und aufs äußerste gespannt werden sollte, wurde einem kühl und höchst langweilig zumute. Es verlohnt nicht auf einzelne Witze und auch vereinzelte hoffnungsvolle Ansätze zu einer wirklich neuen Erfassung des alten Stückes einzugehen. Das alles blieb ja Bruchstück, wo nur die große Einheit gelten dürfte. Ein »neuer« Tannhäuser kann wohl nur aus der harmonischen Zusammenarbeit eines gleich gestimmten und gleich genialen Duos von Regisseur und bildendem Künstler unter bedingungsloser Anerkennung der Suprematie der Musik geschaffen werden.

Karl Holl

HAMBURG: Die Mitte August einsetzende »Überseewoche« hat dem Stadttheater, der alten und eigentlichen Oper Hamburgs, wie auch dem jüngeren Institute, der Volksoper, regsamere Entschlüsse aufgenötigt, als das zumeist nach dem Ferienende zu bemerken. Während die Volksoper sich mit der Ausnutzung der Standopern und guten Gästen behalf — auch bis in den Herbst —, hat die Hauptopernbühne, deren Leiter des Künstlerischen seit dem Frühjahr der Intendant *Leopold Sachse* ist, die Bevorzugung von Wagner, Mozart sich angelegen sein lassen und die hier nachhaltig wirkenden Neueren, *Strauß*, *Braunfels*, *Korngold* mit den letzten Werken sich betonen heißen. Braunfels' Oper »Die Vögel«, das überhaupt erste der von Sachse selbst hier inszenierten Stücke, ist dann szenisch ganz erheblich überboten worden von der Sachseschen Darstellung der »Ariadne« Straußens, in der alles Marionettenhafte getilgt schien neben allem Erzwungenen des Ineinandergreifens zweier Gattungen, dafür aber das Posierende fast völlig reduziert auffiel bei einer Fülle von Leben und durch fesselndes Ineinandergreifen. Strauß, bei seiner »Schattenlosen« in den Überseetagen nur Hörer des Werks, hat die Ariadne und seine Josefslegende selbst geleitet. Auf ihn das Hauptinteresse in jenen Tagen zu richten, hat man sich auch sonst (im Konzert) angelegen sein lassen. Das einzige Neue in der Überseewoche, in der die Überseer sich allerdings nur spärlich eingefunden hatten, war Sachses Neuinszenierung der Zauberflöte, der Sachse mit durchaus eigenem Schauen sich nahte, ohne Wesentliches aus jenen drei Zauberflöten zu beachten, die neuerdings Loewenfeld (in Leipzig), Possart (in München) und Hagemann (in Mannheim) nach besonderem Stilproblem glaubten gefaßt zu haben. Hamburg (Sachse) betonte das Menschliche erheblich und das Freimaurerische ganz besonders, gewichtiger als jene drei, mit äußeren Abzeichen und viel Gefallen an der Sinnbildlichkeit. Sachse setzt Kostüm und Frisur ägyptisch durch. Schikaneders Text überall, nur gekürzt. Durchweg ist nur Hauptsächliches betont; das Einfache, das Volkstümliche in seiner Schlichtheit, das Märchen, der Kult der »Eingeweihten« bestimmen den Akkord Sachses. Und alles Äußere, Bild und Mysterium, niemals benachteiligt es die Musik. Selbst das reich Architektonische und die mancherlei Stilisierungen sind einheitlich durchs Ganze geführt, ohne daß maschinelle Störungen zu bemerken. Mit allen Vorzügen und der vorzüglichen Studierung des Musikalischen unter *Werner Wolff* stellte sich eine besonders günstige Wirkung der neuen Zauberflöte ein. Seitdem nimmt die Vorbereitung des Pfitznerschen »Palestrina« Zeit und Kräfte in Anspruch, so daß die Nötigung sich einstellte, im Stadttheater das Bewährte in guter Auswahl wirken zu lassen. Außer dem besonders Genannten ereignete sich jedenfalls nichts, um besonderes Aufheben nötig erscheinen zu lassen. Daß eine jüngere Kraft als Dramatische in Fräulein *Streng* (Leipzig), die als Isolde gastierte, gewonnen worden, ist aus der Gastspielmenge das bessere Ergebnis.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Das Badische Landestheater befindet sich seit dem Beginn der neuen Spielzeit unleugbar in raschem Aufstieg. Die Mozart- und Wagneraufführungen haben (in ihrer Gesamtwirkung) zur Zeit sicher nur wenige Konkurrentinnen auf der deutschen Bühne. Mit der Verpflichtung einiger guter Kräfte, vor allem des arbeitsfreudigen, intelligenten, künstlerisch durchgebildeten Oberspielleiters der Oper, *Joseph Turnau*, ist dem Intendanten *Robert Volkner* fraglos eine wertvolle Bereicherung des Ensembles geglückt. Die Inszenierung von Mozarts »Figaro«, Verdis »Othello« und *Artur Kusterers*, eines jugendlichen, hochtalentierten Karlsruher Komponisten, erster Oper »*Casanova*« waren über-

zeugende, eindrucksvolle Taten Joseph Turnaus. Der Karlsruher Oper hat seit Jahren eine solche überragende Persönlichkeit auf dem Gebiet der Regie gefehlt. Um so mehr muß das Gerücht befremden, daß der Künstler, der sich finanziell zu wenig unterstützt sieht, bereits jetzt, anfangs Oktober, Abschiedsgedanken hegt. In Karlsruhe sind schon früher erfolgreichen Künstlern gegenüber des öfteren engherzige und kurzsichtige Maßnahmen ergriffen worden, sehr zum Schaden des Landestheaters. Hoffentlich bekehrt sich diesmal der Verwaltungsrat und zwingt einen Mann wie Turnau nicht zur Fahnenflucht. — Zum bedeutendsten Ereignis im stillen Stadtleben Karlsruhes hat sich in den letzten Jahren die Karlsruher Herbstwoche herausgebildet, an der sich das Theater jedesmal mit ausgewähltem Programm beteiligt. In diesem Jahre standen Verdis »Othello« mit *Willy Zilken* und Kusterers »Casanova« mit *Wilhelm Nentwig* in den Titelrollen als besondere Ereignisse an der Spitze. Am Erfolg der zuletztgenannten Oper waren noch Frau *Iracema-Brügelmann*, *Hans Bussard*, *Walter Warth* und Kapellmeister *Wilhelm Schweppe*, der die musikalische Leitung im letzten Augenblicke übernommen hatte, stark beteiligt. Das Landestheaterorchester, unter der zielbewußten Führung des Operndirektors *Fritz Cortolezis*, wahrt aufs beste seinen alten guten Ruf. Im Laufe der Spielzeit soll die deutsche Uraufführung der Händelschen Oper »*Tamerlan*« (1724 in London komponiert) am Karlsruher Landestheater herauskommen. *A. Rudolph*

KÖLN: Es gibt noch nichts zu vermelden, was bei den teuren Papierpreisen wert wäre, schwarz auf weiß zu stehen. Zahlreiche Solistenabende, an denen freilich die valutastarken Ausländer den Hauptanteil haben, kündigen an, daß der Konzertbetrieb in diesem Winter nicht zurückgehen wird und daß die Agenturen trotz der wirtschaftlichen Not den Mut nicht verlieren wollen. Die großen ständigen Veranstaltungen haben noch nicht begonnen. Der Besuch der Kölner Oper läßt vorläufig nichts zu wünschen übrig, da der Fremdenverkehr, für den die 1200- bis 1500-Mark-Plätze bestimmt sind, hier in den Monaten September und Oktober noch rege ist. Der Fehlbetrag wird auf 50 Millionen geschätzt (keine übermäßige Summe in Anbetracht der Geldentwertung), doch Generalintendant *Remond* trachtet ihn durch abwechslungsreiche Ausgestaltung des Spielplans mit gangbarster Ware nach Kräften zu vermindern. Selbst Wagners Parsifal, das die Direktoren nach ihrem feierlichen Versprechen als Ausnahmewerk behandeln wollten, ist dabei im Bühnenalltag verdunkelt worden. *Walter Jacobs*

LEIPZIG: über den gegenwärtigen Stand der Leipziger Oper ließen sich dickleibige Bücher schreiben. Steinchen um Steinchen ist von ihrem stolzen Bau abgebröckelt, und was der Zahn der Zeit übrig gelassen hat, das ist ein wackliger Trümmerhaufen. Es wird nicht mehr mit dem alten Enthusiasmus, nicht mehr mit der früher selbstverständlichen Hingabe an große Ziele gearbeitet, und die Eintönigkeit und Planlosigkeit des Spielplans muß auf die Dauer auch die Lust des freudigsten Sängers ersticken. Die Neuengagements lassen den Blick für Entwicklungsmöglichkeiten vermissen und zeigen nirgendwo den Entdeckersinn ausgeprägt. Leute läßt man gehen, daß man sich verzweifelt fragt warum, weil andere, die besser gingen, gehalten werden. Aushilfsgastspiele, die sich bei vernünftiger und von Zielen geleiteter Politik vermeiden ließen, sind an der Tagesordnung, belasten den ohnehin überlasteten Etat unnötig und machen die Geschlossenheit des Ensembles zu einem sinnlosen Begriff. Kommt man unversehens einmal in die Aufführung einer Oper, die zum eisernen Bestand des Repertoires gehört, dann erschrickt man über das fadenscheinige Gewand, in dem sie sich präsentiert. Unser Operndirektor ist äußerlich zwar noch rüstig, und wenn er am Pult den Stab schwingt, spricht des öfteren noch ein fast jugendlich überschäumendes Temperament aus ihm. Sein Direktionsgebaren aber macht einen schon recht ältlichen und grämlichen Eindruck. Sicher ist, und darüber sind sich die Gelehrten einig, daß an der Abwärtsentwicklung unserer Oper nicht allein die Zeit schuld trägt, sondern, und zwar in nicht geringem Maße, auch ihr Direktor.

Fast zwei Monate ist die Oper seit ihren Ferien nun wieder am Werk. Was sie bisher geleistet hat, ist wenig genug, denn die Vorbereitungen zur »Toten Stadt« fallen zum größten Teile noch in die Zeit vor den Ferien, und außer den neueinstudierten »Hugenotten« gab es bisher nichts Neues. Die »Hugenotten« wurden in der leider vielerorts beliebten Bearbeitung gegeben, die den fünften Akt gänzlich wegläßt, ein Vorgehen, das keinesfalls zu billigen ist, denn auf diese Art macht man aus einem zusammenhängenden Ganzen einen Torso. Wenn man sich schon bemüßigt fühlt zu

kürzen, dann ist hierzu anderswo reichlich Gelegenheit vorhanden und dann sollte man bei dem unglaublich geschmacklosen, ja widerlichen Vorspiel anfangen, das allenfalls als Beitrag zur Rassenfrage eine gewisse Daseinsberechtigung hat. Die Aufführung war Durchschnitt. Einzig *Walter Soomer* (St. Bris) hatte Format. Die einst so wundervolle Stimme hat zwar einiges an Frische, Schmelz und Umfang eingebüßt, was angesichts der überragenden Darstellungskunst und dem großen Stil dieses glänzenden Künstlers aber wenig genug besagen will.

Die »Tote Stadt« ist nun endlich auch nach Leipzig gekommen. Ihre textliche Grundlage ist Georges Rodenbachs Roman »Bruges la Morte« und dessen nachgelassene Dramatisierung »Das Trugbild«. Der Librettist *Paul Schott* hat diese Grundlage ziemlich frei benutzt und als Traumdichtung innerhalb einer Rahmenhandlung — etwas verbraucht zwar, aber doch immer wieder wirksam, dieser Einfall — bearbeitet. Die Stärke des Buches liegt im äußerlich Effektvollen, so vor allem in ihren an den Gespenster-Hoffmann gemahnenden Phantasmen. Als Opernbuch ist es geschickt und bühnenwirksam gemacht, aber eben nur gemacht, denn als Dichtung, wie es augenscheinlich gewertet sein möchte, ist es infolge des Mangels an seelischer Vertiefung nicht anzusprechen. Daß den jungen Korngold ein solcher Vorwurf reizen konnte, ist leicht erklärlich; hier fand er, was er suchte, im vollsten Maße: Gelegenheit zu musikalischen Stimmungsmalereien der verschiedensten Art. Rückhaltlose Anerkennung verdient die erstaunlich reife Geschlossenheit des Ganzen, sein architektonischer Aufbau ist ein glänzender Beweis für das sichere Formtalent des Komponisten. Nicht hoch genug zu bewerten ist seine Fähigkeit, in melodischen Linien zu denken. Daß gelegentlich Banalitäten unterlaufen, sei ebensowenig verschwiegen, als daß Erfindung und Duktus seiner Tonsprache noch nicht durchaus eine eigene persönliche Note aufweisen. Korngold zeigt sich in der »Toten Stadt« als ein Könner von ungewöhnlichen Ausmaßen, von dem man zweifelsohne noch Bedeutendes und Reifstes erwarten darf; die »Tote Stadt« ist noch keine Erfüllung, wohl aber das glänzendste Versprechen, das ihr Schöpfer der Musikwelt geben konnte. — Die Neuheit war gut einstudiert. Das Orchester (Leitung *Alfred Szendrei*) erstrahlte in einem berauschenden Klangzauber und fügte mit der restlosen Bewältigung der unerhört schwierigen Partitur seinem Ruhmeskranze neue Lorbeeren ein. Unter den Darstellern entfaltete *Cläre Hansen-Schultheß* (Marietta) in ihrer mit hohen und höchsten Noten gespickten Partie einen stimmlichen Liebreiz ohnegleichen; neben ihr fiel *Rudolf Bockelmann* als Frank und späterhin als Pierrot mit seinem weichen, wohllautenden und ergiebigen Bariton auf. Die Spielleitung hatte *Paul Weißleder*. Er bewies bei der Lösung der schwierigen Inszenierungsprobleme Geschmack und erzielte mit Hilfe von Schleiern und Licht vortreffliche Wirkungen. Das Phantastische war gut herausgearbeitet, hätte im zweiten Akt aber noch stärker betont sein können. Der Erfolg galt neben den Kämpen auch dem anwesenden Komponisten. *Bernhard Egg*

MANNHEIM: »Hier gilt der letzte Korrepetitor am Theater mehr als der Direktor der Hochschule für Musik!« sagte mir der bekannte Pianist und Klavierpädagoge Willy Rehberg, um mir einen der Hauptgründe zu nennen, die ihn im Vorjahre bewogen, seine hiesige Stellung mit der eines Konservatoriumsdirektors in Basel zu vertauschen. Dieser Ausspruch, der freilich etwas übertrieben ist, beleuchtet das hiesige Kunstleben gründlicher als eine lange Detailschilderung. Denn das Hauptinteresse des Mannheimer Publikums konzentriert sich nun einmal auf das Theater, und auch im Konzertsaal »ziehen« — ganz große Stars ausgenommen — eigentlich nur das (allerdings vortreffliche) Orchester oder Solokräfte des Nationaltheaters. Einzelkräfte, seien es nun Sänger oder Instrumentalisten, haben meist nur dann Zulauf, wenn sie hier bodenständig sind. So haben denn auch in den letzten Jahren die meisten von auswärts kommenden Künstler vor kleiner Hörerschar und mit gewaltigen Fehlbeträgen konzertiert, und viele von ihnen lassen sich in dieser Spielzeit, da die Kosten für Konzerte ins Ungemessene gewachsen sind, das Wiederkommen vergehen. So unerfreulich diese Erscheinung, so sehr muß man doch anerkennen, daß das Nationaltheater nunmehr die rechten Bahnen konzentrierter Arbeitsleistung beschritten hat. Weder der geniale *Furtwängler* noch sein Nachfolger, *Franz v. Hößlin*, eigneten sich zu straffer Organisation und von Grund aus aufbauender Arbeit. *Erich Kleiber* aber, dem aus Düsseldorf zu uns gekommenen neuen Opernchef, ist es bereits gelungen, Ordnung und Disziplin zu schaffen und künstlerisch ausgefeilte Aufführungen zu bieten. Seine Per

sönlichkeit drückt den Opernaufführungen ihr künstlerisches Gepräge auf. Und wie es ihm geglückt ist, Repertoireopern neu zu beleben, so ist zu hoffen, daß auch die Neuheiten, die er bringen will (*Julius Bittner*, »Das Rosengärtlein« und *Strawinskys* »Rossignol«) einschlagen werden. *Robert Hernried*

PRAG: ist ein seltsames Musikzentrum. Es hat zwei Musikkulturen. Zwei Opernhäuser. Zwei Zuhörerschaften. Eine deutsche und eine tschechische. Deutsche im Nationaltheater sind eine Seltenheit. Tschechen kommen ins Deutsche Theater nur ausnahmsweise. Vernünftige versuchen Brücken zu schlagen. Der Erfolg ist fraglich und wird solange fraglich bleiben, als nationalistische Phantasien alte und junge Kulturen untergraben. Das *Neue Deutsche Theater* mit seinem Opernchef *Alexander v. Zemlinsky* ist eine Hochburg der Mozartpflege geworden. Es wird heute kaum eine mitteleuropäische Bühne geben, deren Mozartstil so gefestigt, so verfeinert und so profiliert erscheint wie der Prager, und mit solch dramatischer Bewegung, und geistiger Durchleuchtung die Seelen gefangen nimmt, dessen Ensembles und Solisten, dessen Orchester so einheitlich auf den Ton des romantischen Rokoko gestimmt sind wie dieser. So steht der ganze Wagner und Richard Strauß — bis auf seine allerletzten Werke, nach denen uns nicht bange ist. Von Italienern ist natürlich Puccini obenan, Franzosen werden vernachlässigt, über neuere Meister wird ein nächstes Mal nicht allzu Erfreuliches zu sagen sein. Die Oper im *Tschechischen Nationaltheater* ist in den letzten Jahren zurückgegangen. Das Orchester gleich klangschön, Solistenmangel aber bemerkbar. Die namhaften Sänger der früheren Generation im Ausland. Wo bleibt der Nachwuchs? Opernchef ist *O. Ostrcil*. Ein stilbewußter Tonsetzer, ein energischer Orchesterleiter, aber kein Theatermensch. Sein geistvoller Regisseur *Pujman*, dem als Theatermaler mit kühnen Ideen *Kysela* zur Seite steht. Hier wird vor allem Nationaloper geboten. Die Werke sind überspielt und bedürfen der gründlichsten Auffrischung. Ansonsten kann man da Russen und Franzosen hören, die mit viel Hingabe musiziert werden. Die Deutschen beginnt man jetzt wieder aufzunehmen. Sie erstehen gefühlsbetont im Melodiehaften und in scharfer Akzentuierung des Rhythmischen, in einem lebhaft farbigen Bühnenstil.

Erich Steinhard

SCHWEIZ: Neben eindrucksvollen Reprisen älterer Opern bot das Basler Stadttheater, das in *Otto Henning* einen neuen, künstlerisch sehr initiativen Leiter besitzt, erstmals Wagners »Parsifal« in stimmungsstarker, von hohem Ernst getragener Wiedergabe. Die außerordentlich glückliche Verkörperung der Hauptgestalten, unter denen *Jean Stern* als Gurnemanz, *Hans Brandts* Parsifal und die Kundry *Hanna Siebers* hervorragten, sowie die musikalisch und szenisch vornehme Leitung durch *Gottfried Becker* und *Oskar Wälterlin* ergaben ein harmonisches Gesamtbild, dem sich die übrigen Kräfte bestens einfügten.
Sehr interessant gestalteten sich die Gastspiele *Georg Baklanoffs*, der als »Jago« in Verdis »Othello« und namentlich als Tonio in Leoncavallos »Bajazzo« gesanglich und fast noch mehr darstellerisch überragende Leistungen zeigte.
Etwas weniger glücklich verliefen die Gastspiele *Leo Slezaks* in Zürich, denn der Künstler war leider nicht mehr in der Lage, seine einst so glanzvollen Mittel restlos einzusetzen. Sein Eleazar in Halevys »Jüdin« und der Radames in Verdis »Aida« fesselten darum nur noch durch das in ihnen investierte temperamentvolle Wollen. *Gebhard Reiner*

STUTTGART: Mit einem neuen Generalmusikdirektor an seiner Spitze eröffnete das Württembergische Landestheater die herbstliche Spielzeit. *Carl Leonhardt* sieht sich vor schwierige Aufgaben gestellt. Seine Tätigkeit wird sich nicht nur nach außen hin abspielen, man erwartet von dem neuen Mann vor allem, daß er die richtige Ausnützung der ihm unterstellten Kräfte erreicht, daß er die Vorbereitung der Aufführungen sorgsam überwacht und seine besondere Liebe der Veredelung des Orchesters schenkt. Es gilt manches Versäumnis nachzuholen. Der stets wagemutige, keck zugreifende, auch das Publikum leicht enthusiasmierende *Fritz Busch* ließ es oft auf die letzte Stunde ankommen. Er hatte Glück damit, aber auf die Dauer geht ein solches Verfahren nicht. Was Leonhardt bis jetzt in die Hand genommen hat, u. a. eine Mozartoper (»Zauberflöte«) und die »Traviata«, bekam Gestalt und Charakter, das weitere muß die Zukunft zeigen. Als genußreicher Abend bleibt die Aufführung der von *Dr. O. Hagen* wieder zum Leben gebrachten *Rodelinde* von *Händel* in Erinnerung (Leitung Staatskapellmeister *Band*), an eine eigentliche Händelrenaissance zu glauben, ist uns trotzdem

unmöglich. Der gleichmäßige Ablauf der Gefühle in diesen Arien (wunderbar schönen Musikstücken) ist und bleibt etwas, was unseren Anschauungen von den Aufgaben des Dramas widerspricht. *Alexander Eisenmann*

WIEN: Nach Berliner Vorbild haben Leute von Kopf und Herz, darunter einer wie *Richard Specht*, eine *Mittelstandsoper* gegründet. Im Sophiensaal, worin bisher elegante Hürchen Shimmy tanzten, wurde als erste Vorstellung »Fidelio« herausgebracht. Es gibt von Beethoven bekanntlich eine Ouvertüre »Zur Weihe des Hauses«. Alle Werke Beethovens könnten so heißen: Zur Weihe des Hauses ... Die Aufführung riß sich an sich selbst empor. Kapellmeister *Reichwein*, ein Künstler, der den einen Fehler hat, sich nicht inszenieren zu können, errang mit einem frisch zusammengestoppelten Orchester nach der Leonoren-Ouvertüre triumphalen Beifall. Frau *Reich-Dörich*, eine prachtvolle Leonore, *Maikl* (Florestan), *Manovarda* (Rocco), *Wiedemann* (Pizarro), Frl. *Schultes* (Marzellina), Herr *Hille* (Jaquino) sangen um die Wette; die drei von der Staatsoper entliehenen Stimmen klangen auf der schmalen Stilbühne wie durch eine Schallwand verstärkt. Im Publikum saßen zwei Wiener Dichter, Artur Schnitzler, Hans Müller, und freuten sich mit den anderen, daß es nun auch eine Oper für Einheimische geben soll. Fidelio zu Kinopreisen, d. h. nicht einmal. Unerfreut nur die anderen Opernbühnen, die einen Konkurrenzgeschmack auf der Zunge haben, aber nichts Besseres tun könnten, als sich der Sache annehmen und mithelfen, dem zur Ausrottung bestimmten Mittelstand die letzte Ölung in artibus zu verabreichen. Das einzig Störende am neuen Unternehmen ist sein Name: »Mittelstandsoper«, der nach Gemeinschaftsküche, Mittelstandshosen und dergleichen Ausschußware riecht. Ich freue mich auf die nächste Vorstellung, und wenn ich in diesem Monat drei Packerl schlechten Zigarettentabak weniger rauche, kann ich einen Gründerschein (15000 K.) lösen.
Nachschrift. Ich glaube, ich brauche mich im Zigarettenverbrauch nicht einzuschränken. Der Bericht, eben abgesendet, wird durch die Zeitungsnachricht überholt, daß die »Mittelstandsoper« an finanzieller Schwäche eingegangen sei... Wenn dem so ist, können wir die Verschiedene nur betrauern und ihr einstens fröhliche Auferstehung wünschen.
Ernst Decsey

WIESBADEN: Daß das *Staatstheater* zu Wiesbaden unter der nunmehr zweijährigen Leitung *Carl Hagemanns* einen großen, bemerkenswerten Aufschwung genommen hat, ist weit über die Grenzen des Rheinlandes hinaus bekannt. Dieser vorgeschobene kulturelle Posten höchster Bedeutung verlangt besonderen Takt, besondere Feinfühligkeit in der Behandlung eigener und fremder Werte, Eigenschaften, die unser Intendant in hervorragendem Maße besitzt. So wurde denn die Eröffnung der neuen Spielzeit wiederum zu einem Ereignis, das nicht nur die deutsche Musik wirksam und würdig repräsentierte, sondern zugleich dem hiesigen internationalen Parkett hohe Achtung vor deutscher Regiekunst und Stilreinheit abnötigte. *Glucks* »Die Pilger von Mekka« wurde als erstes musikalisches Werk im kleinen Hause in der Bearbeitung des verdienten Gluckforschers *Max Arend* mit durchschlagendem Erfolge gegeben. Dieses Singspiel, Intermezzo zwischen dem pastosen Gluck der italienischen Zeit und dem kühnen Reformator des Orpheus und der Iphigenien entpuppte sich als ein köstliches Sammelbecken genialischer melodischer Einfälle, bemerkenswerter Charakteristik und köstlichen weltmännischen Humors. Daß Hagemann diesem Stil der rechte Interpret sei, wußte jeder, der Delikatesse, feinsinnige Andeutung, elegante Sinnlichkeit zu schätzen weiß. Ein Stab erlesener Mitarbeiter, allen voran der erstaunlich feinnervige *Arthur Rother* als musikalischer Leiter, der geschmackvolle, intuitive *Lothar Schenk von Trapp* als Urheber des Bühnenbildes in Kulisse und Kostüm stand ihm zur Seite; daneben die vortrefflichen Herren *Roffmann*, *Biehler*, *Schorn* und *Köther*, die Damen *Goldberg-Thiele*, *Müller-Reichel*.
Als zweite bemerkenswerte Tat sei die Erstaufführung der Straußschen *Josephslegende* im Großen Hause erwähnt. Während bei Gluck alles auf Intimität, räumliche Nähe, klare Zeichnung gestellt war, herrschten hier größte Ausmaße, Farbenwirkungen der Masse, Tanzwirkungen zahlloser Glieder, seelische und sinnliche Wirkungen zweier Weltanschauungen. Entscheidend war die Wahl des echten *orientalischen* Milieus im Gegensatz zum gewohnten, auch von den Autoren vorgeschriebenen Rahmen des Veronese. Man muß sagen, daß die Hagemannsche Einstellung weit überzeugender und eindringlicher wirkt. Das Dämonische, Lasterhafte, Triebhafte hier, das Reine, Unberührte, Vergeistigte der christlichen

Anschauung dort gab eine im besten Sinne dramatische Dissonanz, erhob die oft sehr problematische Musik der artistischen Partitur in ein Niveau bewußt gegensätzlicher Gesinnung und Folgerung. Auch dieser Abend bedeutet einen ausgezeichneten Erfolg, an dem neben *Hagemann*, *Rother*, *Schenk v. Trapp* die Ballettmeisterin *Lindau-Godard*, die Potiphar des Fräulein *Märker*, der erstaunlich beseelte und zu innerst tänzerisch erfaßte Joseph des Herrn *Jaffé* ihren berechtigten Anteil hatten. Daß man dem Werke nur die eindrucksvolle Ouvertüre der sinfonischen Dichtung »Tod und Verklärung« mit auf den Weg gab, verdient Nachahmung. *Guido Bagier*

KONZERT

BERLIN: Die Herrschaft der Zahlungsfähigen, die Unterdrückung heimischer echter Werte durch die Not der Zeit sind im Konzertbetrieb noch besonders fühlbar. Alles Bisherige ist nur Vorspiel. Aber der Notschrei der Philharmoniker, die sich in ihrem Dasein bedroht fühlen, durchzittert Berlin. Diese Gefahr wird sicher beschworen, und die philharmonischen Konzerte, deren erstes unter *Furtwängler* und dem nachdichtenden Klavierspieler *Josef Pembaur* ohne sachliche Aufregungen vorübergegangen ist, werden ihre Straße weiterwandeln. Auch ein Furtwängler wird kaum hindern können, daß sich das Schwergewicht des Musiklebens dahin verschiebt, wo das Lebendige erklingt. Und so sehr wir den gegenwärtigen Notstand zu beklagen haben, gewiß ist, daß nun gerade darum der breite Strom ausländischer Musik uns zur Kenntnis und Nachprüfung vorgeführt werden wird. Denn die Atmosphäre ist muffig geworden. Man braucht erneuernde Geister.

Hermann Scherchen ist einer. Er bringt mit gewählten Genossen den »Pierrot lunaire« *Arnold Schönbergs* wieder nach Berlin, und es zeigt sich, daß die Zeit seit der ersten Aufführung nicht umsonst verstrichen ist. Die musikalische Groteske hat nichts Ernsteres aufzuweisen: Hier steht einer, der nicht anders kann; einer, der auflöst, weil er glaubt, aufbauen zu können. Und für diesen besonderen Fall hat er zweifellos recht. Man fühlt: dies hätte anders nicht komponiert werden können, als mit einer jenseitigen schwebenden Musik. Scherchen, der besessene Beseeler, hatte als Sprechsänger *Elfriede John* gewonnen, die, bis auf rhythmische Überspitzung, durchaus in der Linie des Werkes blieb.

Von Tschechien kam uns *Leos Janacek*. Sein »Tagebuch eines Verschollenen« mischt heimischen Volkston mit zerebraler Textausdeutung. Etwas Eigenes schwingt gewiß in ihm, der ja in »Jenufa« schon ein Bekenntnis für die Opernbühne abgelegt hat. *Petyrek* am Klavier, der Tenor *Zadrel*, *Manje Barkan* zeugen hier für ihn. Altmeister *Mattia Battistini*, der russische Bariton *Iwanzow* eröffnen den Reigen der Sänger. Und daneben marschieren die Solisten. Ihrem Aufmarsch Mann für Mann zu folgen, verbietet eine Zeit, die zur Zusammenfassung alles Fruchtbaren zwingt.

Adolf Weißmann

BREMEN: Befruchtend für das Musikleben sind die von *Manfred Gurlitt* geleiteten und expressionistisch beseelten Konzerte der Neuen Bremischen Musikgesellschaft, die sich neben den nach wie vor das eigentliche Musikleben der Stadt mit vollem Recht und starkem künstlerischem, auch der modernsten Musik nicht etwa abgeneigtem Wollen und Können unter *E. Wendels* Leitung stehenden Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft behaupten. Verständigerweise beschränkt sich die neue Gesellschaft vorwiegend auf Kammerorchester und Kammermusik. Und ein künstlerisch inspirierter Wettbewerb ist nie schädlich. Die Kunst und das Publikum haben den Vorteil davon — solange die Notenpresse (die Banknotenpresse natürlich, die andere liegt ja längst still) noch arbeitet.

Gerhard Hellmers

DÜSSELDORF: Die Saison regt sich erst langsam. Zwei Chopin-Abende von *Koczalski* waren bisher die einzige solistische Ausbeute. Der Immermannbund bietet allwöchentlich Vorträge aus den verschiedensten geistigen und künstlerischen Gebieten und nimmt sich außerdem einer systematischen Pflege der Kammermusik an. So bringt er in diesem Winter u. a. einen Zyklus mit Beethovens sämtlichen Werken für Klavier und Violine bezw. Cello, sowie für Klaviertrio. Zeitgenössische Musik erscheint dagegen an dieser Stelle nur sporadisch. Das erste große Orchesterkonzert bescherte neben Beethovens c-moll-Konzert — von *Heinz Schüngeler* (Hagen) poesievoll gespielt — Bruckners Fünfte. Das gigantische Werk des Gottsuchers unter den Sinfonikern wurde unter *Karl Panzners* glänzender Leitung zum eindrucksstarken Erlebnis. Der Musikverein räumte seinen ersten Abend dem ernstringenden *Waldemar von Baußnern* ein. Mit dem

Komponisten am Pult gelangten zur Wiedergabe die vierte Sinfonie für kleines Orchester und Klavier und die sechste für Sopran und großes Orchester (Uraufführung). Letzterer — »Psalm der Liebe« betitelt — liegen sechs Sonette von E. Barrett-Browning in der Übertragung von R. M. Rilke zugrunde. Der Stimmungsgehalt dieser Verse ist aber zu gleichmäßig und steigerungsarm. Hinzu kommt noch, daß der Komponist wohl über ein aufs vornehmste kultiviertes Können gebietet, jedoch im musikalischen Ausdruck starke Abhängigkeit von großen Vorbildern erkennen läßt. Obwohl er in anderen Werken aufs glänzendste den Beweis kompositorischer Meisterschaft im Gesangstechnischen angetreten hat, erscheint hier die Ehe zwischen Wort und Ton nicht stets sehr glücklich. Schöne Einzelteile können nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Anlage des Ganzen nicht gelungen ist. Und so vermag das Werk in seiner Mischung von romantischem Gefühlsgehalt und Verstandesarbeit leider nicht zu begeistern. Bedeutend günstiger war der Eindruck der in der kammermusikalischen Behandlung feinsinnig durchgeführten Vierten. *Gertrud Bindernagel* und *Hubert Flohr* waren dem Komponisten vorzügliche Interpreten. — *Martin Friedland* (Hagen) sprach in einem interessanten Vortrag über das Thema »Von Strauß bis Schönberg«. Ein durch die unterschiedliche individuelle Auffassung verfängliches Gebiet.

Carl Heinzen

ESSEN: *Max Fiedler* baut seine Sinfoniekonzerte diesmal auf dem Zyklus sämtlicher Sinfonien *Anton Bruckners* auf. Bisher bekamen wir dort wie im Musikverein erst den Auftakt. Hier bot Fiedler *Beethovens* große B-dur-Fuge, *Strauß'* »Till Eulenspiegel« und *Rachmaninoffs* »Toteninsel«. *Adolf Busch* war Gast mit *Busonis* elegantem Violinkonzert, und er spielte mit *Rudi Serkin* in *Bachs* V. Brandenburgischem. Erfreulicherweise gibt es in diesem Winter mehr, wenigstens örtliche Neuheiten als bisher. Der *Essener Volkschor* mit seinen über 500 Stimmen hat an insgesamt 13 Abenden *Haydns* Jahreszeiten und *Bruchs* Odysseus vor über 30 000 Hörern gesungen und auch in Hannover damit gut abgeschnitten. An Stelle des erkrankten ständigen Dirigenten *Alfred Honndorf* leitete die letzten Aufführungen der jugendliche *Paul Belker*, ein ausgesprochenes Dirigententalent, mit verblüffender Beherrschung des großen Apparats.

Max Hehemann

FRANKFURT A. M.: Im Mittelpunkt unseres Konzertlebens stehen die Veranstaltungen der *Museumsgesellschaft*. Sie hat nach langem Interim endlich einen neuen künstlerischen Leiter gefunden: *Hermann Scherchen*, den von Berlin und Leipzig her gut Beleumdeten. Man hat ihn nun erstmals am Pult gesehen, sein Fühlen, Denken und Gestalten belauscht. Und der Eindruck war stark. Aus der Deutung der Oberonouvertüre, der Mozartvariationen von Reger und der Achten von Beethoven sprachen in fesselnder Einheit Blut, Geist und Wille; spürte man Jugend mit freiem Ausblick in Vergangenheit und Zukunft, von der Krisis dieser Zeit durchdrungen und getrieben. Als ein Suchender, Strebender, Arbeiter am Werk erschien Scherchen auch im reinen Handwerk der Stabführung. Musiker und Hörer werden sich an diese weder virtuose noch meisterliche Art gewöhnen müssen. Deren Vorzüge liegen nicht auf der Oberfläche. Sie können erst dann tieferem, vertrauterem Blick sich zeigen, versprechen aber gerade im Museum heilsame Wirkung. Wie sich daneben die mehr volkstümlich gerichteten Konzerte des *Orchester-Vereins* (Frankfurter Sinfonieorchester) entwickeln werden — sie sind jetzt dem Kommando *Oskar v. Panders* unterstellt — bleibt abzuwarten. Einstweilen trat im organisierten Musikleben nur noch der *Verein für Theater- und Musikkultur* mit der ersten seiner Kammermusiken hervor. *Rebner* und Genossen (*Kraus*, *Keiper*, *Ludwig*) brachten Mendelssohns e-moll-Quartett bei manch erstauntem Gast wieder zu Ehren und traten im Verein mit *Alfred Hoehn*, besser gesagt: unter dessen entschiedener, impulsiver Führung für Pfitzners Klavierquintett ein. Das zwischen Ekstase, Spiel und Grübelei schwankende Werk hinterließ den entsprechend gebrochenen Eindruck; Achtung im ganzen, Freude, Erbauung und Ernüchterung im einzelnen. Hingegen wurde die von Rebner und Hoehn außerordentlich feinsinnig gebotene Duosonate in fis-moll von Reger trotz ihrer Längen und Herbheiten als einheitliche und dazu höchst eigentümliche Schöpfung begriffen und empfunden.

Karl Holl

FREIBURG I. B.: (*Die Prätoriusorgel der Universität.*) Musik vergangener Jahrhunderte darf nicht von unserer heutigen Klangwelt aus beurteilt, nicht mit unseren heutigen instrumentalen Mitteln dargestellt werden, wenn man ihrem Wesen nahekommen will. Wie

die Malerei und Dichtung, wie alle Äußerungen einer Epoche der Geistesgeschichte, so muß auch die Musik im Sinne und mit den Mitteln ihrer Zeit aufgefaßt und verstanden werden. Diesem Bedürfnis entsprang der Gedanke, durch eine Rekonstruktion die Orgelmusik des Barockzeitalters, der bedeutendsten Zeit des Instruments, in originaler Form wieder zugänglich zu machen. Der Bau wurde von der Orgelbauanstalt *Walcker* in *Ludwigsburg* für das musikwissenschaftliche Institut der Universität *Freiburg i. B.* in Zusammenarbeit mit dessen Leiter Professor *W. Gurlitt* durchgeführt. Zugrunde lag eine Disposition von *Michael Prätorius* († 1621) mit genauen Angaben, die, mit Unterstützung aller Hilfsmittel der musikwissenschaftlichen Forschung, eine treue Wiedergabe auch der verschollenen Registerfarben gestattete, namentlich der eigenartigen, für das Spiel auf dieser Orgel überragend wichtigen Zungenstimmen.

Professor *Karl Straube*, der Berufenste sowohl als Orgelmeister wie als Kenner der Orgelliteratur des 17. Jahrhunderts, übernahm die Vorführung der Prätoriusorgel sowohl bei der Einweihung (1921) als im Juli 1922 mit einer auf drei Abende verteilten Übersicht über die hierhergehörigen Werke. Straube gab dabei Beispiele des Orgelchorals von Prätorius bis zu J. S. Bach, der großen Formen der Variation, Fantasia, Tokkata, Fuge von Sweelink († 1621) bis zu Vincent Lübeck († 1740), der von der Clavecinmusik beeinflußten französischen Orgelkomponisten des 17. Jahrhunderts u. a. m. Die Orgel entwickelte dabei ihre von dem modernen Orgeltyp stark abweichende Eigenart, die vor allem ein ungleich klareres, durchsichtigeres Spiel polyphoner Sätze ermöglicht. *Hermann Erpf*

HAMBURG: Der ersten und ältesten, fast hundertjährigen Institution der Philharmonischen Konzerte Hamburgs wendet sich längst hier wieder das Interesse zu, das diesem vornehmsten Unternehmen gegenüber nur zu Zeiten *Hans v. Bülows* und *Nikischs* (die die »Wolff«schen Programme leiteten) gemindert scheinen konnte. Nach *Hauseggers* Fortgange, einem recht zweifelswürdigen Interregnum unter *Gerh. v. Keußler* und einem weiteren Jahre des Hospitierens, ist nun endlich mit *Karl Muck* eine Autorität an die Spitze der Philharmoniker gelangt, der schon, ehe diese Konzerte begonnen haben, stärkstes Vertrauen gesichert scheint. Ausverkaufte Stammsitze, Probenpreise nachträglich so hoch, daß sie die der Hauptkonzerte, die man zu billig fortgab, übertreffen! Der Verwaltung des Vereins der Musikfreunde unterstehen jene samt dem Orchester; und auch die hier sehr beachteten Chorkonzerte, die *Alfred Sittard* mit seinem Kirchenchor (vier davon mit Orchester) gibt. Eigentlich das unternehmendste Chorinstitut mit erlesenen, wechselvollen Programmen. Auch die mehr volksmäßigen Konzerte, die von heuer ab *Eugen Papst* (als Hauskapellmeister jenes Orchesters, früher in Bern) gibt, unterstehen jener Verwaltung. Sie zeigen erstmals heuer, nach langem Warten und zu langer Willfährigkeit gegenüber dem Publikumsgeschmack, energischen Veredlungstrieb. Papst leitet als Keußler-Nachfolger und Erbe Fritz Steins (von Kiel) auch die Singakademie. Die heimischen Operndirigenten *Egon Pollak*, *Werner Wolff*, *Gustav Brecher* (früher hier), alle sich des Vorteils zugfähiger »erster« Solisten bewußt, gaben vor zahlreichem Kreise eine Anzahl Sinfoniekonzerte nicht erst neuerdings. Brecher und Pollak haben schon begonnen. Alle anderen folgen in Kürze. In die erste Reihe gehört programmgemäß noch der Cäcilienchor *Spengels*, dem das verflossene Brahmsfest zu danken. Ein hamburgisch-holländisches Musikfest (dreitägig) mit *Mengelberg* und seinem Amsterdamer Orchester steht nahe bevor. Wichtiges, das stärkere Eindrücke hinterließ bei einer Anzahl kleiner Unternehmungen, gab es in diesen immerhin kargen Wochen noch nicht. Mit einer kleinen Ausnahme: ein Kammermusikdivertimento von *Julius Weismann* begegnete freundlichstem Anteil gleichwie die Überraschung, die der (neuerdings dem Impressionismus verschriebene) Pianist *Walter Gieseking* mit einem in Geist, Frische und ohne kühn zugreifende Neuerungssucht mit einem Bläser-Klavierquintett bereitete. Die (an anderem Platze genannte) »Überseewoche« hat drei höchst nachhaltige Konzerte gewährt: eines mit *Abendroth* aus Beethoven, eines vom genannten Sittard mit dem Berlioz-Requiem, und eines von *Richard Strauß* mit Eigenem. Sein Name war ohnehin ersehen, jenem »Riesen«-Programm einen besonderen Akzent zu gewähren, was auch hinsichtlich der äußeren Auszeichnung des allmächtigen Könners und Schöpfers erreicht worden ist. *Wilhelm Zinne*

KARLSRUHE: (Aufführungen mittelalterlicher Musik.) — Vom 24.—26. September fand hier eine Veranstaltung statt, die als der erste umfassende Versuch einer Wiederbele-

bung mittelalterlicher Musik in ihrer originalen Erscheinungsform zu gelten hat.
Von der *Badischen Kunsthalle* in Karlsruhe stammte der Gedanke, in deren neugeordneten Räumen mittelalterlicher Malerei einen geschlossenen Eindruck mittelalterlicher Geistigkeit durch Vorführung zugehöriger Musik und Dichtung in dieser Umgebung zu ermöglichen. An drei Abenden wurden Werke der Musica ecclesiastica, Musica composita und Musica vulgaris mit eingelegten Lesungen entsprechender Dichtungen wiedergegeben. So gelang es, die geistige Welt des gotischen Zeitalters, mit der heutige künstlerische Bestrebungen so weitgehende Verwandtschaft haben, aus der Buch- und Museumsabgeschlossenheit zu befreien und, mehr als das bisher je möglich war, unmittelbar zugänglich zu machen.
Der musikalische Teil der Vorführungen wurde von Mitgliedern des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität *Freiburg i. Br.* unter Leitung von Professor Dr. *W. Gurlitt* bestritten, unterstützt von einem kleinen Chor Karlsruher Musikfreunde, den Dr. *Curjel*, Assistent an der Kunsthalle, einstudiert hatte. Vom Freiburger Institut stammte das gesamte Notenmaterial und dessen Bearbeitung, sowie die erforderlichen Instrumente (Blockflöten und Gamben). Ein einleitender Vortrag von Professor Dr. Gurlitt gab die Grundlagen für das Verständnis.
Die Musica ecclesiastica ist rein liturgische Musik, deren Pflege ausschließlich dem Klerus vorbehalten ist. In streng einstimmigem Gesang (ohne die heute übliche Instrumentalbegleitung!), wechselnd zwischen Vorsänger und Chor, bewegen sich ihre Formen. Jedes harmonische Hören muß ausgeschaltet bleiben; rein in der Eigenart und Folge der Intervallschritte liegt die musikalische Wirkung, die den willigen Hörer heute eben noch so unmittelbar zur Andacht stimmt wie vor tausend Jahren. Ein Introitus, Graduale, Alleluja, Salve Regina und Alma mater nach dem Antiphonale und Graduale Romanum wurden unter Führung des ersten Vorsängers der Benediktinerabtei Maria Laach vorgetragen.
Die Musica composita wird von der Schola cantorum übernommen und bedeutet die Verselbständigung des Laienelements in der Musikpflege. Nicht mehr das »Lob Gottes« ist die Absicht dieser Gattung, sondern die »Ergötzung der Menschen«. Sie entnimmt dem gregorianischen Choral einen »Cantus firmus«, dem Gegenstimmen hinzugesetzt werden. Die Absicht ist dabei eine ästhetische, die Musik wird zur eigentlichen Kunstmusik. Ein Alleluja von Perotinus Mezeus (12. Jahrhundert) gab Eindrücke des Orginalstils, der keinerlei harmonische Entwicklung will, sondern nur die Schönheit des Erklingens der konsonanten Intervalle benützt. Die Motette »Brumans est mors« (13. Jahrhundert) mit ihren herben Quintenrückungen und der eigentümlich drängenden Wirkung der in den einzelnen Stimmen gegeneinander verschobenen Schwerpunkte bedeutet wohl einen Höhepunkt dieser Kunstübung. Ein Kyrie und Christe aus der Krönungsmesse Karls V. von Guillaume de Machaut gab ein Beispiel des 14. Jahrhunderts. Mit Dufay († 1474) kündigt sich die Wende zur Renaissancezeit an. Voll entwickelt ist in seinen Motetten die melodische Führung und Selbständigkeit der einzelnen Stimmen, aber schon lauscht das Ohr auch auf die klanglichen Fortschreitungen, auf die vertikalen Klangfolgen.
Die Musica vulgaris, die Musik der vitalen Sphäre, soll »das angeborene Unglück der Menschen mildern«. Sie gehört nicht in die Kirche, sondern unter das Volk und wird gepflegt von den fahrenden Sängern und Spielleuten. Liebeslied und Tanz sind ihre Hauptgegenstände. Die Instrumente, die Pfeifen, Leiern, Fiedeln kommen bei ihr zu Ehren. Die stärksten Eindrücke aus dem umfangreichen Programm dieser Gattung geben die Chansons für eine Singstimme, Blockflöte, Bratsche und Gambe von Dufay und Binchois. Die Blockflöte mit ihrem weichen, neutralen Ton spielt mit der Singstimme und schmückt bei deren Pausen die kadenzartigen Zwischenspiele mit reichen melodischen Floskeln aus. Die Ausführung dieser Musik stellte an die Beteiligten große Anforderungen. Es bedurfte einer völligen Umstellung des Hörens, einer ganz neuen Art des Zusammensingens, um diese melodischen Linien völlig lebendig und plastisch zur Darstellung zu bringen; eine Nachahmung wird nicht so leicht möglich sein. Als Hauptergebnis der Veranstaltung ist jedenfalls festzustellen, daß die herkömmlichen Anschauungen über die Musik jener Zeit völlig irrig sind. Das ist keine Kunstübung »in Kinderschuhen«, keine unwiderbringlich verlorene, uns nicht mehr zugängliche Ausdrucksweise. Es bedurfte nur eines entschlossenen, von sicherem künstlerischem Instinkt geleiteten Versuchs, um das Gegenteil darzutun.

Hermann Erpf

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

ALTENBURG: Das Landestheater bringt als Uraufführungen »Prinz Nachtwächter« von *Georg Göhler* und »Das Bild der Favoritin« von *Snaga*.

BASEL: Das Stadttheater bringt als Uraufführungen die Opern »Satyros« (nach Goethe) von *Wilhelm v. Baußnern* und »Der tote Gast« von *José Berr*.

BERLIN: »Scherz, List und Rache«, eine bisher unbekannte komische Oper von *Max Bruch* ist wieder aufgefunden worden und gelangte im Oktober zur Uraufführung.

BILBAO: Aus Bilbao in Spanien wird die Uraufführung einer nationalen Oper »Amaya« von *Guridi* gemeldet. Das Libretto ist einer Novelle des Francisco Navarro Villoslada entnommen. Guridi verwendet als Leitmotive volkstümliche baskische Themen. Zwei Akte der Oper wurden schon früher im Naturtheater unter den Fichten des tatsächlichen Schauplatzes der Handlung aufgeführt.

HANNOVER: Die neue Oper von *Hans Stieber* »Heilig Land« wird hier ihre Uraufführung erleben.

KARLSRUHE: »Casanova« von *Arthur Kusterer* kam hier zur Uraufführung.

MAINZ: Das Stadttheater bringt als Uraufführung »Limo« von *Alfons Paquet*. Hierzu schrieb *Bruno Stürmer* die musikalische Untermalung.

MANNHEIM: »Die Nachtigall« von *Igor Strawinsky* und *Julius Bittners* neue Oper »Das Rosengärtlein« sind von Intendant *Adolf Kraetzer* für das Nationaltheater angenommen worden und werden zur alleinigen Uraufführung gelangen. Ferner wurden *Erwin Lendvais* »Archaische Tänze« zur Uraufführung erworben und werden durch den neu verpflichteten Ballettmeister *Reinhold Kreideweiß* zur Einstudierung kommen.

MÜNCHEN: »Mareike von Nymwegen« von *d'Albert* wird hier zur Uraufführung unter Leitung von *Hans Knappertsbusch* gelangen.

PRAG: Hier fand die Uraufführung einer einaktigen Oper »Jugunde« von *Robert Conta* statt.

WIEN: Die neue Oper *Richard Strauß'* »Intermezzo«, zu der der Meister selbst den Text schrieb, hat nur *drei* handelnde Personen und ein aufs Mindestmaß beschränktes Orchester: Streichquintett, Holzbläser, drei Hörner, zwei Trompeten, zwei Posaunen. Reines Mozartorchester!

WIESBADEN: Eine neue dreiaktige Oper »Der Dieb des Glücks« von *Bernhard Schuster* gelangt im November am Staatstheater zur Uraufführung.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Im Russischen Romantischen Theater (Apollotheater) wird unter Leitung des Ballettmeisters *Boris Romanoff* die kleine Glucksche Oper: »Die Maienkönigin«, eine Pantomime »Bojarenhochzeit« von Glinka, Rimsky-Korsakow und Dargomijsky, »Tamara« von Lermatow mit der Musik von Rubinstein, und »Harlekinade« von Romanoff mit Musik von Drigo geboten.

DARMSTADT: An Opernerstaufführungen werden vorbereitet: »Lobetanz« von *Thuille* »Guntram« von *Strauß*, »Der ferne Klang« von *Schreker*, »Die Vögel« von Braunfels und »Prinz Igor« von *Borodin*.

DRESDEN: An Erstaufführungen werden unter Leitung von Fritz Busch die beiden neuen Werke *Richard Strauß'* als erste deutsche Aufführungen in Szene gehen: »Intermezzo« und das Ballett »Schlagobers«.

GLEIWITZ: Zur Erhaltung des Deutschtums in den oberschlesischen Bezirken hat es die Direktion unternommen, allmonatlich Gastspiele der Berliner und Dresdener Staatsopern zu veranstalten.

HANNOVER: Als nächste Neuheit bringt das Stadttheater unter der musikalischen Leitung von Richard Lert *Händels* »Julius Cäsar« heraus.

HELSINGFORS: Nach fünf Monaten Proben wurde die Spielzeit mit »Figaros Hochzeit« eröffnet. Der Text war von *Toivo Muroma* ins Finnische übertragen worden.

ROSTOCK: An Erstaufführungen werden stattfinden: *Schillings* »Pfeifertag«, *Brand Byis* »Der Mann im Mond«, *Bittner* »Höllisch Gold«, *Korngold* »Violanta«.

KONZERTE

BERLIN: In den Konzerten der *Singakademie* wird eine neu aufgefundene und von *Georg Schumann* rekonstruierte Hochzeitskantate von *J. S. Bach* zur Aufführung gelangen. Am Totensonntag wird das Requiem von *Sgambati*, im Dezember *Bachs* Weihnachtsoratorium zu Gehör kommen. Im neuen Jahre dann: Werke lebender Komponisten, *Bachs*

Johannes- und Matthäus-Passion, *Händels* »*Belsazar*«. Zum Beschluß des Konzertwinters ist ein *Händelfest* mit Aufführungen Händelscher Instrumentalwerke, Oratorien und einer *Oper* in Aussicht genommen.
Die Volksbühne veranstaltet 20 Mittagskonzerte im Theater am Bülowplatz, für die *Tilla, Durieux, Karin Branzell, Edwin Fischer*, das *Havemann-* und *Klingler-*Quartett, der *Domchor, Volkschor, Madrigalchor* zugesagt haben.

DANZIG: In den sechs Philharmonischen Konzerten werden als Erstaufführungen die G-dur-Sinfonie von Straeßer, die »Heitere Serenade« von *Josef Haas*, die Böcklinsuite von *Max Reger* und die »Tanzphantasie« von *Julius Weismann* zu Gehör kommen. Des 50. Geburtstages *Max Regers* wird durch eine besondere Veranstaltung festlich gedacht werden.

DESSAU: Unter Leitung des Musikdirektors *Preitz* wird der Reformationschor und das Collegium musicum noch in diesem Jahre ein großes *Händel-Fest* veranstalten. Prof. Dr. Schering aus Halle a. S. unterstützt das Musikfest zur Einführung in die Werke des Komponisten mit einem Vortrag.

DÜSSELDORF: Die Konzerte des städtischen Musikvereins werden unter der Leitung *Karl Panzners* zwei Uraufführungen (*Fielitz* Sinfonie Nr. 2, *W. v. Baußnern* Sinfonie Nr. 6 »Psalm der Liebe«) bringen, außerdem eine Reihe Erstaufführungen: *Mahler:* Lied von der Erde, *Pfitzner:* Von deutscher Seele, *Schreker:* Tanzspiel, *Sträßer*: Sinfonie 3, *Toch:* Fantastische Nachtmusik, *Henrich:* Synfonie G-dur, *Wetzler:* Sinfonische Fantasie, *Friedland:* Ouvertüre zu »Die Romantischen« *Czarniawski:* Sinfonie fis-moll.

ESSEN: Das städtische Orchester veranstaltet auch in diesem Winter wieder zehn Sinfoniekonzerte unter Leitung von *Max Fiedler*. Außer sämtlichen Brucknerschen Sinfonien, von denen die erste, zweite und sechste hier noch nicht gehört wurden, bringt das Programm u. a.: *N. Bruhns* (1665—97): Der 100. Psalm für Tenor und Orchester, *A. Corelli:* Concerto grosso, *Karl Stamitz:* Violinkonzert B-dur, *Joh. Christ. Friedr. Bach:* »Die Amerikanerin« für Tenor und Orchester, *Mozart:* Ballettmusik zu »Les petits riens«, *Reger:* Suite für Violasolo, *Korngold:* Suite »Viel Lärm um nichts«, *A. Reuß:* Sommer-Idyll, *A. Halm:* Konzert für Orchester, *G. Bunk:* Konzert für Orgel und Orchester, *Alfven:* Rhapsodie über schwedische Lieder, *Sibelius:* Violinkonzert, *Glasunoff:* Violinkonzert.

KÖNIGSBERG: Für den Winter sind folgende Novitäten in Aussicht genommen: *Sibelius:* Sinfonie e-moll, *Reznicek:* Sinfonische Dichtung »Schlemihl«, *Max Trapp:* Sinfonie Nr. 2, *Richard Strauß:* Suite »Bürger als Edelmann«, »Eulenspiegel« und »Don Quichote«, *Franz Schreker:* Kammersinfonie und *Bruckners* »Neunte«.

KÖLN: Die Konzertgesellschaft hat die Vortragsordnung für ihre zwölf *großen Gürzenichkonzerte* und die acht Kammermusikabende des *Gürzenichquartetts* nunmehr festgestellt. Nachstehend kurz die aufzuführenden Werke: Brandenburgisches Konzert G-dur von Bach, Klavierkonzert von Schumann (Karl Friedberg), Uraufführung der Sinfonischen Fantasie von H. H. Wetzler unter Leitung des Komponisten und 4. Sinfonie von Brahms; Requiem von Reger, Uraufführung der Suite »Tag und Nacht« von J. Haas, 6. Sinfonie von Beethoven; Werke von Walter Braunfels: Ammenuhr, für Knabenchor und Orchester, zwei Gesänge für Bariton und Orchester und Wiederholung des Tedeums; »Jahreszeiten«, Suite von H. Unger, Konzertstück und Concertino von F. Busoni und 4. Sinfonie von Tschaikowski; 5. Sinfonie von Strässer, Adagio für Orchester von Kornauth und Uraufführung der Messe in C für gemischten Chor, 6 Solostimmen Orchester und Orgel von Otto Klemperer unter Leitung des Komponisten; Phöbus und Pan von Bach, Acis und Galatea von Händel, Jupiter-Sinfonie von Mozart, Violinkonzert von Beethoven, 1. Sinfonie von Bruckner; Kantate »Mein Gott wie lange« von Bach, 9. Sinfonie von Beethoven; Sinfonie im alten Stil von Reznicek, Klavierkonzert unter Leitung des Komponisten von J. Rosenstock, Sinfonie für großes Orchester von G. v. Keußler unter Leitung des Komponisten; Requiem von Verdi; Sinfonie mit dem Paukenschlag von Haydn, Ungarisches Konzert für Violine von Joachim, »Also sprach Zarathustra« von Strauß; Matthäus-Passion von Bach. — Die Kammermusikabende des Gürzenichquartetts bringen u. a. Streichquartette von Kreisler, Lemacher, Unger, Bölsche und Reger, Klaviertrios von Mendelssohn und Windsperger, Klavierquartett von Tanejew, Klavierquintette von Huber, Dvorak, Streichquintett und -oktett von Schubert.

KREFELD: Die Konzertgesellschaft hat die Vortragsordnung für ihre sechs Konzerte festgestellt. Nachstehend kurz die aufzuführenden Werke: Concerto grosso von *Händel*, Kantate: »Nun ist das Heil und die Kraft« von

Bach und 8. Sinfonie von *Bruckner*; Choralvorspiel von *Pachelbel*, 2 Kantaten: »Saul, was verfolgst du mich?« und »Zion spricht, der Herr hat Dich verlassen« von *Schütz*, und Tedeum von *Braunfels*, C-dur-Sinfonie und Violinkonzert von *Mozart*, Violinkonzert und 1. Leonoren-Ouvertüre von *Beethoven*; »Im Meerestreiben« von *Delius*, Vorspiel zu »Ingwelde« 2. Akt von *Schillings*, Monolog des Kunrat und Liebesszene aus »Feuersnot« von *Strauß*, Requiem und »Einsiedler« von *Reger*; Tragische Ouvertüre und B-dur Klavierkonzert von *Brahms*, Romeo und Julia Teil 2 und Ouvertüre Carnaval romain von *Berlioz*, h-moll Messe von *Bach*.

TAGESCHRONIK

Im Einverständnis mit Frau Elsa Reger und dem Vorstande der Reger-Gesellschaft bittet Dr. Guido Bagier, der ein größeres Werk zum 50. Geburtstage des Meisters für die Deutsche Verlags-Anstalt vorbereitet, alle Besitzer von Briefen, Postkarten oder unveröffentlichten Manuskripten, ihm diese auf kurze Zeit leihweise zu überlassen. Eine Veröffentlichung im Einverständnis der Besitzer ist erst später beabsichtigt, doch soll eine Abschrift dem Reger-Archiv in Weimar einverleibt werden. Für sorgfältige Behandlung der Schriftstücke und umgehende Rücksendung ist Sorge getragen. Die Sendungen sind zu richten an: Dr. G. Bagier, Wiesbaden, Freseniusstr. 17.

Die Musik in Irland. Die »Irish Folk-Song Society«, die 1904 gegründet ist, hat mehrere Bände irischer Gesänge veröffentlicht.

Nunmehr ist der endgültige Beschluß gefaßt, im Sommer 1924, also nach zehnjähriger Pause, in *Bayreuth* zum ersten Male wieder Festspiele abzuhalten. Zur Aufführung sind bestimmt: »Parsifal«, »Ring des Nibelungen« und »Die Meistersinger von Nürnberg«. Erfreulicherweise hat die neubegründete Festspielstiftung mit einem bisherigen Betrage von 6 Millionen Mark jetzt bereits das Doppelte dessen erreicht, was man erwarten zu dürfen glaubte. Mit ganz besonderer Genugtuung ist es dabei zu begrüßen, daß die Spender dieser Geldmittel überwiegend Reichs- und Auslandsdeutsche sind; nur 6 v. H. ist der Anteil der Ausländer. Es wird also auf diese Weise, da die Stifter bekanntlich eine Vergünstigung im Eintrittspreis genießen, der nationale Charakter der Bayreuther Festspiele gewahrt bleiben. — Die ersten Vorproben unter Leitung von Siegfried Wagner und Kapellmeister Kittel haben in Bayreuth bereits stattgefunden.

Die Urpartitur von Rossinis »Barbier von Sevilla« wurde kürzlich in Kopenhagen gefunden. Es handelt sich um die Fassung der Oper die als Versuch, dem Paisielloschen Barbier Konkurrenz zu machen, bei ihrer ersten Aufführung ausgepfiffen wurde, und der Rossini innerhalb 14 Tagen eine Umarbeitung folgen ließ, die den durchschlagendsten Erfolg hatte. Der Musikwissenschaft ist nun die Möglichkeit geboten, die beiden Versionen zu vergleichen und festzustellen, ob der Mißerfolg des ersten »Barbier« wirklich auf die Schwächen der Rossinischen Musik oder nur auf die Voreingenommenheit des Publikums zurückzuführen ist.

Um für *Arthur Nikisch* auf dem Leipziger Südfriedhof eine Grab-Weihestätte zu schaffen, »die als dauerndes Ehrenmal noch fernen Geschlechtern den Ruhm des deutschen Meisters künden soll«, wird ein Aufruf zu einer Sammlung erlassen; u. a. unterzeichnen diesen Aufruf Eugen d'Albert, Gerhart Hauptmann, Richard Strauß, Siegfried Wagner, das Berliner Philharmonische Orchester, der Verein der Hamburger Musikfreunde, das Gewandhausorchester in Leipzig, Conzertgebouw in Amsterdam, Filharmonische Selskap in Christiania, The London Symphony Orchestra, Konzertverein in Stockholm, der Verein der Wiener Philharmoniker und das Tonhalle-Orchester in Zürich.

Einer der bedeutendsten Erforscher der Geschichte des Liedes, Max Friedlaender, feierte seinen 70. Geburtstag. Aus der Schule Garcias und Stockhausens hervorgegangen, verschaffte er sich einen ausgezeichneten Ruf als Konzertsänger und wandte sich seit 1883 der Musikwissenschaft zu. 1894 habilitierte er sich an der Berliner Universität für Musikwissenschaft und wurde 1903 Universitäts-Musikdirektor. Seine mustergültigen Forschungsarbeiten über das Lied Schuberts, Schumanns und Mendelssohns haben ihm in weiten Kreisen den Namen »Schubert-Friedlaender« eingetragen.

Anna Hildach, die Gattin des Liederkomponisten, beging ihren 70. Geburtstag.

Die thüringische Regierung hat für das Orchester in *Rudolstadt* einen Zuschuß von einer halben Million Mark bewilligt. Somit ist der Fortbestand der Rudolstädter Landeskapelle gesichert.

Am 17. September, nachmittags 3 Uhr, hat sich die große russische Radiostation in *Moskau* auf die Wellenlänge 300 eingestellt und hat mit dieser Wellenlänge allen anderen rus-

sischen Radiostationen ein Konzert veranstaltet. Die besten russischen Sänger und Schauspieler haben an diesem Tage Werke von Tschaikowski, Rimsky-Korsakow und Borodin vorgetragen und funkentelephonisch durch Rußland weitergegeben.
Der bayerische Staat beabsichtigt das *Koburger* Landestheater und das Stadttheater in *Bad Kissingen* zusammenzulegen.
Auf dem *internationalen Kongreß zur Verwertung der musikalischen Urheberrechte* erklärte der Delegierte Spaniens, daß einzig und allein Bühnenkomponisten und Verleger ihre Tantièmen von der *Sociedad de Autores Españoles* zu erhalten hätten.
Durch eine Schenkung der Geschwister *Wiest* in Stuttgart ist dem Musikwissenschaftlichen Seminar in *Heidelberg* der künstlerische Nachlaß des 1886 in Stuttgart verstorbenen Komponisten *Joseph Huber* zugefallen.
Das *Listman Musik-College* in *Boston* hat *Nora Klengel* und *Heinrich Frank* als Lehrkräfte berufen.
Das städtische Orchester in *Aschersleben* mußte wegen der augenblicklichen wirtschaftlichen Notlage aufgelöst werden.
Der erste polnische Präsident *Ignaz Paderewski* hat sich nun entschlossen, nach seinem politischen Intermezzo, wieder als ausübender Künstler tätig zu sein. Er wird zunächst auf eine Tournee nach Amerika gehen.
Aus Anlaß des 140. Geburtstages von *Nicolo Paganini* wird in Frankfurt, wo der unvergessene Künstler Ehrenmitglied der Frankfurter Museumsgesellschaft war, eine Paganiniausstellung stattfinden.
Das ehemals kgl. »Opernhaus Bayreuth« ist nun nach langer Pause unter der Direktion *Willy Eßmanns* wieder eröffnet worden.
Als *Leo Schützendorf* bei einem Aufenthalt in Baden-Baden, von einer befreundeten Familie im Hotel zum Nachtmahl geladen, gebeten wurde ein Lied zu singen, stellte er zur Bedingung, daß eine Sammlung unter den Anwesenden für die notleidenden Kinder der Stadt Baden-Baden veranstaltet werde. Dem Wunsch wurde entsprochen und der Sänger erzielte so ein Resultat von 102 000 Mark.
Der *Reichsverband der deutschen Musiklehrerinnen* hat sich dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer angeschlossen, behält seine Selbständigkeit jedoch als Frauengruppe und die Zugehörigkeit zum allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverein.
In *Hamburg* haben sich eine Reihe Konzert- und Vortragskünstler zu einem »Verband Hamburger Podiumkünstler« zusammengeschlossen.
Das städtische Orchester in *Eisenach* mußte wegen der finanziellen Notlage der Stadt auf seinen Zuschuß verzichten. Das bedeutet die Auflösung des Orchesterverbandes.
Zu Ehren des 60. Geburtstages von *Emil von Sauer* haben eine Reihe bedeutender Wiener Künstler im großen Musikvereinssaal ein Festkonzert veranstaltet.
In *Wien* sind die Theaterpreise um 20 bis 25 Prozent herabgesetzt worden, weil der Besuch wegen der horrenden Preise immer geringer wurde.
Bei der Autographenversteigerung von *Carl Ernst Henrici* brachten ein Beethoven-Notenmanuskript 101 000 Mark, ein Brief 55 000 Mark. Ein Brief *Hector Berlioz'* wurde mit 4200 Mark, ein Albumblatt von *Kreutzer* mit 1350, und eine Anzahl Briefe *Hans v. Bülows* mit 1500 Mark bezahlt.
Aus dem Kreise der Freunde und Schüler *Max Regers* hat sich in München eine »Münchner Ortsgruppe der Max Reger-Gesellschaft« konstituiert.
In *Jena* hat sich eine *Bach-Gemeinde* gebildet, deren Finanzen durch schwedische Freunde sichergestellt worden sind.
Hermann Kretzschmar ist am 1. Oktober in den Ruhestand getreten. *Karl Thiel* wird die Leitung der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin übernehmen.
Paul Gräner hat die Leitung der Opernschule des Leipziger Konservatoriums übernommen. Den Unterricht erteilen Kapellmeister *Porst* und Kammersänger *Soomer*.
Bruno Walter, dem der Generalintendant in München im Auftrage des Kultusministeriums die Urkunde seiner Ernennung zum Professor überreicht hatte, verabschiedete sich vom Publikum mit dem »Fidelio«. Der Generalintendant Zeiß dankte in der im Foyer des Nationaltheaters stattfindenden Abschiedsmorgenfeier dem großen Dirigenten in herzlichen Worten. »Die Ära der Münchener Staatsoper der letzten zehn Jahre wird den Namen Bruno Walter tragen. Aus tiefstem Innern soll Ihnen unser Dank entgegentönen für alles, was Sie hier erhalten, angebahnt und vollendet haben, der Dank der Leitung der Staatstheater und aller ihrer Künstler und Mitarbeiter.« Der Intendant spricht zum Schluß die Hoffnung aus, daß München den treuen Leiter seiner Oper als Gastdirigenten bald wiedersehen könne. »Und lassen Sie mich nicht mit Abschiedsworten schließen, sondern mit einem

Wort des Wiedersehens.« Goethes Worte begleiten den Scheidenden: »Ein freundlich Gastrecht walte von dir zu uns!«

Die »Melos«-Kammermusikabende der »Melos«-Gemeinschaft zur Erkenntnis zeitgenössischer Musik, die von *Fritz Windisch* geleitet werden, haben am Freitag den 13. Oktober in Berlin und am 15. Oktober in Leipzig begonnen. Aufnahmegesuche sind zu richten an Fritz Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstrasse 35b.

In den Räumen des Konservatoriums des Westens fand die Eröffnung der ersten russischen Opernschule in Berlin statt, unter Leitung von Prof. *E. Terrijan-Korganowa*, *N. Tichomirow* (Regisseur der Moskauer Oper von Symin) und Prof. *W. Metzl* statt.

Ein neuer Musikverlag, dessen Sitz Basel und Berlin ist, ist die »*Edition Bernoulli*«. Es liegen bisher einige unbekannte Werke aus dem 18. Jahrhundert vor, eine Sinfonie von Luigi Boccherini, ein Quintett und ein Quintettsatz desselben Meisters, sowie ein Quartett von Johann Stamitz. Herausgeber ist Robert Sondheimer. Ein Zeichen dafür, daß der neue Verlag auch der zeitgenössischen ernsten Musik eine Heimstatt gewähren will, ist die Ankündigung einer Serie moderner Kammermusik für den Anfang des Jahres 1923.

Die Kammersängerin *Cahier* geht für die ganze nächste Saison nach Amerika.

Zur Berichtigung: Ferruccio Busoni stellt in dem in Heft I erschienenen Aufsatz R. M. Breithaupts (Spieltalent und Rasse) einen Irrtum fest. »Meine Mutter war weder deutsch noch jüdisch. Erst ihr Vater stammte von bayrischen und katholischen Eltern ab; ihre Mutter hingegen von italienischen Aristokraten.«

Nachtrag zur Vorlesungschronik *München: A. Sandberger:* Entstehung und erste Blüte des musikalischen Dramas und der Oper in Italien, Frankreich und Deutschland; Musikwissenschaftliche Übungen. *L. Berberich:* Elemente des Gregorianischen Chorals mit praktischen Übungen.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Karl Gentner*, der als jugendlicher Heldentenor von 1915—1921 dem Ensemble des Deutschen Opernhauses angehörte, ist, 46 Jahre alt, einem Herzleiden erlegen. Er begann seine Laufbahn in Frankfurt a. M., wo seine Frau Else Gentner-Fischer heute noch wirkt, und ging von dort aus gleich an das Charlottenburger Institut über. Zum letztenmal ist er im Mai 1921 aufgetreten. Der Beerdigung schloß sich eine Trauerfeier im Deutschen Opernhaus an.

ZU UNSEREN AUFSÄTZEN UND BEILAGEN

Zu dem Artikel über Heinrich Schütz von Erich H. Müller gehören zwei *Faksimiledrucke*, von denen der eine eine Quittung Heinrich Schütz' für den Braunschweiger Hof ist. Das Autogramm befindet sich in der Landesbibliothek Wolfenbüttel. Das Notenfaksimile ist eine Seite aus dem Dialog: Weib, was weinst du?, dessen Original sich in der Landesbibliothek zu Kassel befindet.

Das dritte Faksimile ist ein *Brief Georg Friedrich Händels.*

Der Brief entstammt der Sammlung des Lord Howe, eines Nachkommen von Charles Jennens, der auch die ausdrückliche Erlaubnis zur erstmaligen Reproduktion des Briefes in Faksimile erteilt hat. Der Brief, an Charles Jennens gerichtet, gehört zu einer Sammlung von acht Briefen, die sich sämtlich im Besitz des vorgenannten Lords befinden. Er wurde von Händel etwa fünf Wochen nach seiner Ankunft in Dublin geschrieben und zwar vor der Aufführung seines »Messias«, die in der Music Hall, Fishamble Street in Dublin am 13. April 1742 stattfand. Charles Jennens, aus Gopsall Hall im Kreise Leicestershire, stellte den Text zu Händels großem Oratorium zusammen und war der edelmütige Freund des Komponisten. Die Oper, die Händel »so sehr vergnügt während der ganzen Reise« gemacht hat, war »Alexander in Persien« ein pasticcio, das Galuppi zum Verfasser hatte und das am 31. Oktober 1741 zur Aufführung gelangte. Galuppi war auch der Komponist der zweiten Oper, genannt »Penelope«, auf die in diesem flott geschriebenen und interessanten Brief ebenfalls Bezug genommen wird. Er gehört zu dem Artikel von Hugo Leichtentritt über Händel, der ein Vordruck aus der im Laufe des Jahres 1923 in der Deutschen Verlags-Anstalt erscheinenden großen Händel-Biographie ist.

Ebenso ist der Weberartikel von Julius Kapp ein Kapitelvordruck aus der demnächst im gleichen Verlag erscheinenden Weber-Biographie.

Zu dem Aufsatz von Leopold Hirschberg gehört unsere *Notenbeilage*. Es ist das erste der beiden Balladenfragmente. Das zweite »Der Reiter und der Bodensee« folgt in Heft III. Die Originale befinden sich in der Staatsbibliothek zu Berlin.

VOM BÜCHER- UND MUSIKALIEN-MARKT

BÜCHER

Georg Gräner: Paul Gräner.
S. v. Hausegger: Betrachtungen zur Kunst.
Max Steinitzer: Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams.
Sämtlich im Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.
Julius Kapp: Das Opernbuch. Verlag: Hesse & Becker, Leipzig (1922).
Thorvald Kornerup: Musical Acoustics. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen-Leipzig (1922).
Hermann Erpf: Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik. Verlag: C. Braun, Karlsruhe (1922).
Max Mell: Alfred Roller.
Ehrhard Buschbeck: Die Medelsky.
Richard Specht: Wilhelm Furtwängler.
Wilhelm Wymetal: Marie Jeritza.
Paul Stefan: Anna Bahr-Mildenburg.
Erwin Rieger: Die gute alte Zeit der Wiener Operette.
Richard Smekal: Ferdinand Raimunds Lebensdokumente (1920).
Erwin Rieger: Phantasie über Don Juan (1922).
Egon Wellesz: Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien (1922).
Erwin Rieger: Offenbach und seine Wiener Schule (1920).
Max Pirker: Rund um die Zauberflöte (1920).
Edmund Hellmer: Hugo Wolf (1921).
Anna Bahr-Mildenburg: Erinnerungen (1921).
Sämtlich im Verlag: Wiener Literarische Anstalt.
Walther Nohl: Die Romantiker der deutschen Musik (1922). Verlag: P. J. Tonger, Köln.
Wilhelm Werker: Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen usw. (1922).
K. Schurzmann: Wie erkenne ich die musikalische Begabung meines Kindes? (1922).
Ernst Speer: Dramatische Bilder aus der Jugend großer Komponisten (1922).
Rudolf Schäfke: Eduard Hanslick und die Musik-Ästhetik (1922).
Max Hasse: Der Dichtermusiker Peter Cornelius, I. (1922).
Sämtlich im Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

MUSIKALIEN

Ernst Viebig: Fünf Lieder.
Karl Maria Pembaur: Sechs Lieder, op. 25. Drei heitere Lieder, op. 26.
Ferdinand Hummel: Todeselegie. op. 143.
Sämtlich im Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.
Heinrich Müller: Tanzweisen, op. 21, Heft 1 und 2.
Karl Zwißler: Lieder, Heft 1 und 2.
Goby Eberhardt: Duette für 2 Violinen (Unterrichtswerk). Konzertstück für Schüler, op. 109 für Violine mit Klavier. Sämtlich im Verlag: Otto Junne, Leipzig.
Edgar Manas: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell (Partitur).
Hellmut Gropp: Sonate a-moll für Klavier und Horn, op. 5.
Willy Rössel: Sonate in a-moll für Violoncell und Klavier.
Günther Ramin: Sonate C-dur für Violine und Klavier, op. 1.
E. Lucerna: Sylvester-Quartett in d-moll für 2 Violinen, Viola und Violoncell.
Sämtlich im Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Die nächtliche Heerschau

von

Joseph Christian Freiherr v. Zedlitz

Für eine Singstimme und Klavier

von

Robert Schumann

Erste Veröffentlichung

(Fragment)

✡

MUSIKBEILAGE ZU »DIE MUSIK«

XV. Jahrgang / Heft 2 / November 1922

Ziemlich geschwind

mf

Nachts in der zwölf - ten Stun - de ver - läßt der Tam - bour sein Grab, macht mit der Trom - mel die Run - de, geht em - sig auf und ab. Mit sei - nen entfleisch - ten Ar - men rührt er die Schlä - gel zu - gleich,

f *f* *f* *f*

schlägt manchen gu - ten Wir - bel, Re - veill' und Zap - fen - streich. Die

Trom - mel klin - get selt - sam, hat gar ei - nen star - ken Ton; die

al - ten tod - ten Sol - da - ten er - wa - chen im Gra - be da - von.

Und die im tie - fen

N.B.

N.B. Kleine Noten sind Bleistiftnotizen R. Schumanns im Original.

Nor - den er - starrt in Schnee und Eis, und die in Welsch-land

lie - gen, wo ih-nen die Er - de zu heiß; und die der Nil-schlamm

dek-ket, und der a - ra - bi-sche Sand, sie stei-gen aus ih-ren

Grä-bern, sie *Ritardando* neh-men's Ge-wehr zu'r Hand.

Ped.

ZWEI WELTEN MUSIK

VON

WALTER DAHMS-ROM

Das *dualistische Prinzip* beherrscht unser erdgebundenes Menschentum. Durch alle Erkenntnisse leuchtet es in den vielfältigsten Wandlungen und Erscheinungsformen. Zeiten von vorwiegend mechanistisch-materieller Anschauung können es leugnen oder vergessen — aber immer wieder macht es seinen Anspruch auf Beachtung als richtunggebender Gedanke geltend. Jedes Ding hat seinen Gegensatz, jeder Anfang sein Ende, und sei es auch erst in der Unendlichkeit, Licht ist nicht ohne Schatten, jeder Gedanke gebiert gleichzeitig seine eigene Fraglichkeit und Fragwürdigkeit. So ist alles in der letzten Konsequenz der schicksalhaften Formel unterworfen: Entweder — Oder. Aber selbst der Dualismus hat noch seine zweite Seite: er, der — zur explosiven Tat werdend — das Dasein zersprengen würde, hat dem Menschen die geheimnisvolle schöpferische Kraft der Synthese gegeben, die das Leben und alles, was das Leben bedingt, zusammenhält und das urwesenhaft Verschiedene zur Einheit faßt. Der Mensch selbst, Geschöpf des Dualismus, ist auch sein Herr — allerdings nur als Genie.
Die doppelte Ursprünglichkeit und Urwesenheit jedes Dinges ist die Bedingung für die unauslöschliche, sich stets selbst erneuernde Zeugungsfähigkeit des Lebens. Aber dieses aus zwei Quellen gespeiste Dasein rechtfertigt sich erst als Einheit in der Synthese; darin wird eines siegen und herrschen und sich das andere, es absorbierend, zu eigen machen. Dieser Vorgang: Leben, schöpferische Entwicklung genannt, stellt unsere Vergangenheit dar, formt unsere Gegenwart und trägt unsere Zukunft im Schoß. Ihm ist alles unterworfen, alles zu verdanken. Bis in die Ursprünge lockt uns die Sehnsucht nach Auflösung des Rätsels, nach Enthüllung unseres Ichs, das uns als symbolische Verkörperung dieser Naturkräfte des Weltwillens erscheint. Aber ein Mysterium verbirgt den Zugang. Wir müssen uns mit der Erkenntnis des Sichtbaren begnügen, um das im Hintergrunde wirkende Prinzip erfühlen zu können. Das heißt schließlich: intuitiv zu erfassen suchen, was dem Intellekt verschlossen bleibt.
Der Dualismus als Lebensnotwendigkeit durchdringt alle Äußerungen des menschlichen Geistes. Er beherrscht das Wissen, das Erkennen und Fühlen. Zwei Welten offenbaren sich in *einem* Willen nach Vollendung, nach Vereinigung und Erfüllung. So wie überall auch in den Künsten. Außerhalb aller philosophischen Abstraktion, die den Begriffen nachtastet, entdecken wir die Zweiheit in den künstlerischen Erscheinungen, mit denen der Mensch seinen Grad an Lebensfähigkeit und Lebensbeherrschung bildhaft, vergeistigt, symbolisch ausdrückt. Ja, wir umfassen mit dem Wort Dualismus — was sind

Worte anderes als Hilfsmittel, die man zurechtbiegt? — Wesensverschiedenheiten etwa in den einzelnen Künsten, um uns klarer noch und hemmungsloser in ihres wahren Wesens Kern und Verkörperung vertiefen zu können. Mit der Freiheit des Künstlers sprechen wir von der Kunst als unserem Leben, als dem Leben überhaupt und erheben die Kunst zum Sinnbild. Denn all unser Nachdenken um Ursache und Wirkung, um Herkunft und Weg ist und bleibt nur eine Phantasie, ein Spiel, ein Versuch, die aus dem Unbewußten heraus geschaffene Synthese noch einmal nachspürend, nachschaffend zu genießen und unser Dasein als Künstler zu beweisen und zu rechtfertigen.
Wir sagen »Musik« und denken dabei an die abendländische Musik, so wie sie sich unter den Kulturvölkern des Abendlandes entfaltet hat; denn nur diese Musik hat Klang für uns, nur diese ist, mit unseren Ohren gemessen, Klang gewesen. Und in die Entwicklung und das Gewebe dieser Musik hineinblickend, erkennen wir eine Zweiheit, einen Dualismus ihres Wesens, der, unter der Einheit ihrer äußeren Erscheinung verborgen, an ihren Anfängen offen zutage tritt und uns ihren Charakter als künstlerische Schöpfung des Menschengeistes, der zwei zu eins verschmolz, zeigt.
Melodie und Harmonie — Linie und Perspektive — die beiden Urwesen der abendländischen Musik! Melodie: das an der Sonne des Südens gereifte Element, und Harmonie: der Sehnsucht des Nordens nach Erlösung und Wärme entstammend. Und mit kühnem Entschluß die Geschichte beim Wort nehmend, folgern wir: südlich geborene und nördlich geborene Musik, je nachdem der melodische oder harmonische Drang stärker in ihr waltet.
Einst hatte die Musik nur *eine* Stimme, war sie nur Melodie. So sang man überall, wo man den Trieb hatte, singend das Dasein zu übertönen. So sang man im Orient, so im Okzident, so im Süden und Norden. Aber hier im Norden, wo den Menschen die Sehnsucht nach dem Süden im Blut liegt — denn einstmals waren auch sie Kinder einer wärmeren Sonne — hier trennte sich eines Tages eine zweite Stimme von der ersten und ging ihren eigenen klingenden Weg, um sich erst zum Schluß wieder mit ihr zu vereinen. Die Mehrstimmigkeit, der Gesang mit verschiedenen Stimmen, ganz Naturdrang, ganz seelenhafter Trieb, erwachte im Norden und fand seinen Weg von dort über das Abendland. Die Mehrstimmigkeit gehört den Rassen an, die, vom Weitengefühl getragen, Bürgen der Unendlichkeit sind, den Rassen der männlichen Tugenden und Kräfte.
Melodie war das Primäre und erfreute sich einer langen Alleinherrschaft. Zwar trug schon jeder einzelne Ton die ganze Last seiner Obertöne mit sich — er war gewissermaßen erfüllt von innerer Harmonie und innerem Reichtum — aber ihm selber unbewußt, als Geschenk der Natur, das er noch nicht zu nutzen verstand. Erst als man die Harmonie in langwierigen Experimenten entdeckt hatte, konnte durch die ideale Verbindung von Melodie und Harmonie, eben durch die künstlerische Synthese, die Musik Kunst werden.

Stets aber wird das Prinzip der Zweiheit die Musik des Nordens als derjenigen der Harmonie von der des Südens als derjenigen der Melodie ursprünglich trennen. Bei dem Begriff des »nördlichen Musikers« wird man unwillkürlich und wie selbstverständlich vorwiegend an den deutschen, besser noch: germanischen Musiker denken und weniger an seine Hintergründe und Hintermänner. Mit dem Süden wird man aber immer Italien meinen; denn einen anderen Süden in der Musik gibt es nicht.
Zwei Welten Musik! das bedeutet die Manifestierung des seelenhaften Wesensunterschiedes zwischen der Musik des Südens und der des Nordens, der ursprünglichen Einstimmigkeit und der naturgewordenen Mehrstimmigkeit, der Melodie als beherrschendem sinnlichen Ausdruck und der Harmonie als methaphysischer Grundlage. Zwei Welten und doch wiederum nur eine größere Welt: die Synthese beider musikalischen Naturen in der großen abendländischen Musik, die gegenseitige Befruchtung und Bereicherung der beiden Prinzipien aus ihren kulturellen Gebundenheiten und Kräften heraus. Es ist in der Musik wie überall: die beiden Seiten müssen erst ein Ganzes ergeben, der Norden muß vom Süden nehmen und umgekehrt. Aber nun sehen wir die Linien klarer, die sich in so verwirrenden Kurven verschlingen, und wir spüren den Willen der Natur, der die Entwicklung so und nicht anders getrieben hat. Wir erkennen schließlich die Notwendigkeit zu trennen, um auf höherer Ebene wieder vereinen zu können, was nach Einheit verlangt. Können wir vielleicht daraus lernen, welchen Weg wir gehen müssen, um vorwärts, aufwärts zu neuen Gipfeln zu gelangen?
Landschaft und Klima bestimmen in entscheidendem Maße die Seele der Kunst und des Künstlers. Der Mensch wurzelt im Boden seiner Landschaft. Sie weckt und steigert seine schöpferischen Kräfte. Sie inspiriert ihn. Er ist an sie gebunden, wie an das Mütterliche, das ihn, solange er lebt, zum Kinde macht. Landschaft ist Schicksal. Ein jeder fühlt es, der die Seele seiner Heimat, die Sprache ihrer Natur eingesogen hat. Nur der Entwurzelte, der Heimat- und Wurzellose, der Mensch der großen Städte, der keine Landschaft mehr erlebt und kennt, ist nicht mehr mit dem Boden verknüpft, welcher ihn trägt. Große Kunst gedeiht und wächst nicht aus Künstlichem heraus; sie braucht vielmehr die reinen und starken Säfte, welche die Natur aus ihrem Überreichtum abgibt. Der Künstler wird den Eindruck der Natur, der Landschaft, seiner Landschaft in künstlerischen Symbolen verwirklichen müssen, um elementar, urwüchsig, bodenständig und original wirken zu können. Und zwar nicht nur der bildende Künstler und der Dichter sondern auch der Musiker.
Musik ist Ausdruck der Landschaft. Sie bringt das Seelenhafte in reinster, sublimster Form zur Darstellung. Ihre Abhängigkeit von Landschaft und Klima wird sich deshalb besonders stark geltend machen. In der Tat trägt jede Musik die unauslöschlichen Spuren des Bodens, dem sie ihre Seele ver-

dankt und eine jede offenbart den Charakter des Klimas, in dem sie atmen lernte. Welche im Wesentlichen andere und grundverschiedene Geistigkeit und — Körperlichkeit zeigt sich da zwischen der nördlichen und südlichen Musik. Wie so ganz anders ist ihr Gang, ihr Tanz, ihre Ruhe, ihre Leidenschaft, ihr Glück, ihr Jubel, ihre Sonne. Des Nordens Durst nach Wärme, nach hellen Himmeln und leuchtenden Farben erweckt eine Sehnsucht, die der Süden nicht kennt. Kennt er überhaupt die Sehnsucht? Fehlt nicht die Sehnsucht in der Musik des Südens? Der Süden braucht und sucht den Norden nicht so unbedingt. Sein Leben ist reich genug an Sonne; sie ist ihm nicht das Symbol des Lebens, sondern das Leben selbst. Und so hat er die tiefe Befriedigung des Besitzes und das Glück der täglichen Erfüllung. Aber darum bleibt der Süden auch immer in gewissen Grenzen. Ihn treibt nichts in die Ferne, ins Unbekannte. Nie ist die italienische Musik über bestimmte Höhen hinausgegangen; sie ist ganz Genuß des Augenblicks, während sich der Norden, über die engeren Zirkel des Daseins strebend, eine metaphysische Fülle ersehnt, erkämpft und erschließt.

Das Erbe der Landschaft, des Klimas und der darin wurzelnden Menschen, das der Einzelne übernimmt und von dem er zehrt, verpflichtet und bindet ihn. Es ist sein Pfund, mit dem er zu wuchern hat, sein Glück und auch sein Verhängnis. Denn nicht jeder wird in *seiner* Landschaft geboren. Dann treibt es ihn mit dämonischer Gewalt, seine wahre Heimat in der »Fremde« zu suchen, den Boden, das Licht, alles was sein Dasein als Fundamente braucht. Dem schöpferischen Menschen offenbart sich seine Aufgabe in ihrer ganzen Größe und Bedeutung nur unter einem bestimmten Himmel, unter bestimmten Bedingungen. Dieser Himmel ist das Fatum des Schaffenden. Ewig verzehrt ihn das Ungenügen, die Sehnsucht, wenn er der Stimme nicht folgt, die ihn dorthin ruft, wo seine Blüten blühen. Und doch: mag ihn ein günstiger Stern führen, wohin ihn seine Sehnsucht treibt, er wird nie vergessen, nie ganz überwinden, was seiner jungen Seele zuerst Nahrung gab. Die Träume werden in ihm nachklingen, denen er seine frühen Melodien verdankt. Es läßt ihn nicht los, es hält ihn irgendwo fest; in einem Winkel seines Herzens ruht ein kleines genossenes Glück, das auch seine Stimme hat, ein Glück, das ihn manchmal zwingt, rückwärts zu blicken und in seine Gegenwart ein wenig Einstmals und Ehemals zu mischen. So wachsen Landschaft und Klima zu Schicksalsgewalten.

Der Musiker des Nordens, der sich nach dem Brio eines anderen Himmels sehnt, als nach *seiner* Musik, *seiner* Sprache — denn man sehnt sich immer nur nach sich selber — dieser Musiker trägt die Last ererbter Gaben und Gedanken mit sich. Ihm ziehen die Wolken nach und die kühlen Winde, die das Herz schwer machen. Ihm wird auch am blauen Meer, in einsamen Nächten, das dumpfe Grau, das er verließ, erschrecken und mit mahnenden Visionen bedrängen. Die ewige Sonne kann nicht die Schatten vertreiben, die ihn

ängstigen, wenn ihn im Traum die weißen Nebel der Heimat verfolgten und bedrückten. Seine Seele klingt wider von dem Gruß, den sich zwei Welten zurufen. Aber so wird er des größten Geschenks teilhaftig, das ihm werden konnte: er hört den Ton jenes tiefen Glücks in der Melancholie, jener wundersamen Heiterkeit in Tränen, die aus übervollem Herzen quillen; und er lernt das letzte Geheimnis der Musik: das Lied von der tiefen Schwermut des Glücks. So entsteht der ideale Musiker; so erwuchs Wolfgang Amadeus Mozart.
Kann dem südlichen Musiker unter nördlichem Himmel ein gleiches Erlebnis werden? Wir wissen es nicht und die Geschichte lehrt es uns nicht. Jeder kennt nur sich und spricht von sich. Und was er in der Welt der anderen erlebt, das ist sein Geheimnis, mit dem er in seinen künstlerischen Offenbarungen die eigene Welt schmückt und verklärt.
Die Landschaft ist der *Kulturboden* des Volkes, das in ihr lebt und auf Gedeih und Verderb mit ihr verknüpft ist. Kulturboden heißt seelenhafte Gebundenheit und Notwendigkeit. Alles Geistige wächst mit schicksalhafter Bestimmtheit so und nicht anders. Norden und Süden sind nicht nur landschaftlich, sondern seelenhaft verschiedene Welten. Wie sollte ihre Musik dieselbe sein können! Hier wie da aus ganz anderen Voraussetzungen entstanden, von ganz anderen Kräften getragen, wird sie auch wesentlich andere Ziele und Aufgaben haben. Alles was Wurzel und Triebkraft der Kultur ist, wird in ihr wirken, wird sie befruchten und ihr Grenzen ziehen, die ihren Charakter bestimmen.
Zwei verschiedenen Urwesen gleich, die in höherer Einheit zu verschmelzen streben, klingen die Stimmen des germanischen Nordens und romanischen Südens. Die tiefe Gegensätzlichkeit ihrer Kulturen, verknüpft und gemildert nur durch den übernationalen und über den Rasseeigentümlichkeiten schwebenden Begriff einer großen abendländischen Kultur als Ganzem, macht sie zu Antipoden, die wie positiv und negativ sich gegenseitig anziehen und abstoßen. Die Sprache ihrer Musik spricht deutlich genug davon. Eine jede hat ihren eigenen Ton, ihren eigenen Zauber, ihr eigenes Reich, tausend Dinge, die nur ihr allein gehören. Und wo die Synthese einmal glückt, da ist sie von so ungeheuerer Seltenheit und Kostbarkeit, daß wir sie als einen Gipfel der abendländischen Musik überhaupt ehren. Aber auch in dieser Synthese wird noch ein siegreiches Element sein, das das andere sich unterworfen und dienstbar gemacht hat.
Wie überall, so sind auch im Leben der Kulturen die Spannungsreize das treibende Element. Sie führen zur Mischung, zum Austausch, zum ewigen Wandel. Die Gegensätzlichkeit verlangt einen Ausgleich, fordert ihn heraus, erzwingt ihn. Der nördliche Mensch entdeckt im Süden Dinge, die ihm das Leben köstlicher machen würden, und er versucht sie sich zu assimilieren. Der Süden aber errafft im Norden das, was ihm zur eigenen Vollkommenheit fehlt. So ist das Prinzip der Mischung in den Kulturen von maßgebender

Bedeutung; ihm verdanken wir kulturelle Hochblüten, ihm verdanken wir den Kurvenlauf ohne Ende, der den Schwerpunkt immer wieder verschiebt und die Kräfte auf stets andere Punkte konzentriert.
Immer aber wird der Norden den größeren Willen zum Austausch, zur Mischung haben, weil dort das Aufsauge- und Anpassungsvermögen kräftiger ist als im Süden. Nicht etwa, daß der Norden ärmer wäre; nein, er ist stärker, seelisch umfänglicher und gieriger nach Vielfältigkeit dürstend. Da lebt eine gefährliche Art Mensch, die stets ein wenig auf Sieg und Eroberung aus ist, eine Art, die viele »Kreuzzüge« unternommen und viel dabei gewonnen hat. Aber unersättlich strebt der Norden, noch mehr Süden zu gewinnen, zu genießen und in sich aufzunehmen. Wenn der nördliche Mensch den Süden liebt, so weiß er warum: als ein Land des unbedenklichen Lebens, der Erfüllung und Gesundung — der Künstler, der Musiker vor allem. Er muß von Zeit zu Zeit das wieder aufsuchen, was ihm in seiner spekulativen Heimat so leicht verdüstert wird und aus Mangel an Sonne verkümmert: die Melodie. Im Süden lernt man sogar, wenn man es noch nicht besitzt, das Talent zur Melodie und gewinnt die Ohren dafür.
Diese Melodie! Der Süden hat sie als Geschenk der Natur erhalten, und die Überlieferungen alter östlicher Kulturen gaben ihm die Kräfte, sie zu erhalten und zu vervollkommnen. Die ganze musiktheoretische Weisheit des Orients und der Griechen, die das südliche Europa unmittelbar von dort bezogen und nach seiner Wesensart verarbeitet hatte — alles das wirkte auf die Entwicklung unserer Musik nachhaltig und bestimmend ein. Aber das Abendland dachte aus einem neuen musikalischen Prinzip heraus. Mit Hilfe einer gewaltigen Abbreviation vereinfachte es die umfangreichen und sich im einzelnen verlierenden antiken Theorien seiner eigenen Seelenhaftigkeit und Erkenntnis entsprechend und den Willen der Natur erlauschend. Süden und Norden trafen sich hier, um in wechselseitigem Bemühen Melodie und Harmonie in künstlerischer Form zu schaffen, jeder das Seine aus seiner kulturellen Wesensart beisteuernd: der Süden die sinnliche Anschaulichkeit der Melodie, der Norden die metaphysische Kraft und Bindung der Harmonie, der Süden das dramatische Pathos und die schöne Geste, der Norden die tiefsinnigen Kombinationen und Verknüpfungen mit dem Unendlichen, Kosmischen, durch den Kontrapunkt. So ist der Dualismus in der abendländischen Musik die Gewähr für ihren Reichtum und ihre Erneuerungskraft, wenn er, aus den beiden verschiedenartigen Welten entspringend und Kräfte schöpfend, das Widersprechende und Gegensätzliche zur Einheit bindet.
Der Grad und die Größe einer Kultur mißt sich nach der Fähigkeit der Menschen, ihr Leben geistig-schöpferisch zu gestalten und es damit zu fördern und zu erhöhen. Diese schöpferische Kraft wird in ihrem Ursprung zunächst eine religiöse und dann erst eine künstlerische sein. *Die religiöse Grundlage* der Kunst wird in vorherrschender Weise ihre Entwicklungsbahn bestimmen.

Der Süden ist eine lichte Welt. Sein Christentum ist auf heidnischen Kulten aufgebaut, wie seine ersten Kirchen in alten Tempeln oder auf ihren Trümmern errichtet wurden. Das frühe Italien, von dem aus das Christentum sich den Weg bahnte, war durch eine bunte, vielseitige geistig-religiöse Schule gegangen. Da hieß es ein Christentum zu formen, das wenigstens in etwas den Glanz und die farbigen Symbole antiker Kulte in die neue Zeit hinüberbrachte, da hieß es ein Christentum der »Welt« zu schaffen, mit dem sich auch unter der Sonne des Südens leben ließ. Der Norden aber hat nicht die östlichen Mysterienkulte (Mithras, Isis, Serapis usw.) in sich verarbeitet. Er ist aus seiner herben Götterlehre, aus seinem wuchtigen Heidentum sogleich mit beiden Füßen ins Christentum gesprungen und hat es seiner Art getreu gleich zutiefst erfaßt und in sich aufgenommen. Ihm fehlten von Natur die Höhlenbegriffe, das Gefühl für »Begrenztheit«; deshalb hätten ihn auch die Mysterienkulte gar nicht in dem Maße, wie den Süden, erfassen können, wo Wesensverwandtschaft die Einfühlung erleichterte.
Das Religiöse, also das Seelische, spielt im Süden nicht eine so tiefgreifende, einschneidende, unbedingte Rolle. Man nimmt es nicht so ernst. Ein wenig Spiel mit den Begriffen, das gehört schon zum Süden. Alles dient ja nur dem *Leben* als Schmuck, als eiserner Bestand, als notwendige Gewohnheit. Und so ist es auch mit der Musik. Wie der südliche Mensch im Leben selbst nicht immer und unentwegt nach der »zweiten Seite« sucht, so auch in der Kunst. Der Süden begnügt sich im allgemeinen mit der Vorderseite des Lebens, der Menschen und der Musik — mit der Freude daran. Aber für den Norden ist die Musik ganz einfach eine Bedingung. Ohne Musik würde der Norden und seine Kultur zusammenbrechen. Sie ist ihm Ersatz für das Leben in der Sonne. Alles verlangt in ihm nach Musik; sie ist sein metaphysisches Bedürfnis über das Leben im Körperlichen hinaus. Aber die Musik hat, das müssen wir begreifen, nicht nur psychologische sondern auch starke physiologische Wirkungen. Sie ist für den nördlichen Menschen Medizin. Seine Hinneigung zum Süden, die daraus erwächst, ist eine instinktive. Denn der Instinkt, seine innere Stimme, sagt ihm, daß er dort sein »anderes Ich« finden wird. Und er findet es.
Der Norden kennt nur Musik, die aus religiösen Urgefühlen, aus dem Mythos entstanden, die Ausdruck einer metaphysischen Sehnsucht ist. Der Süden Europas ist irreligiös im eigentlich christlichen Sinne. Dies erklärt den Charakter der italienischen Musik. Dem Italiener ist die gläubige Versunkenheit fremd. Die Realität des Lebens an sich beglückt und erfüllt ihn viel zu stark. Er braucht keinen Mystizismus, da er kein Ungenügen am Leben verspürt. Er trällert Musik, er singt für sich zur Begleitung seiner Wohlgefühle, ohne damit einen anderen Zustand herbeizusehnen. Seine Kirchenmusik ist eine bunte, schöne Geste. Palestrina und die anderen großen Meister der altitalienischen Musik beweisen nichts dagegen. Ihre herbe, andachtvolle Kunst

mußte schnell genug dem spielerischen sinnlichen Wohlklang weichen; ihre von den Geheimnissen und Schauern der Gotik ergriffenen Herzen vergaßen einmal die Umwelt und versanken in die Wunder der Kontrapunktik, die ihnen die niederländischen Meister als Gruß des Nordens nach Italien gebracht hatten. Aber Italien beschwor, während das Christentum sich nach dem Norden retten mußte, die Geister und Ideale antiker Zeiten in der Renaissance herauf. So entdeckte es die »Melodie«, so erschuf es die mythenfremde Musik des Südens, den Inbegriff der reinen Schönheit unserer großen abendländischen Musik.

Und immer wieder wird es Erlebnis und Erkenntnis: Wo die Sehnsucht fehlt, wo die Schönheit ideal bildhaft in vollkommenster Weise manifestiert ist, wie im Süden, hat die Musik nicht in dem Maße eine spiritualistische Aufgabe, wie im Norden. Wo das Leben so stark auf den Menschen wirkt, braucht er sich nicht an die Musik zu klammern. Der Deutsche will sich durch die Musik befreien, der Italiener besitzt diese Freiheit schon, da er weniger leidet. Der Italiener reagiert rein gefühls-, ja instinktmäßig auf die Musik. Das eine ist sicher: sie muß die große Geste haben, wenn sie ihn packen soll. (Seine Vorliebe für Wagner und alle Theatermusik.) Das italienische Empfindungsleben ruht dicht an der Oberfläche. Der südliche Mensch kennt nicht das Weitengefühl des nördlichen und hat wenig Neigung zum Mystizismus. Ihn erfüllt das Leben, der Augenblick, die triebhafte Leidenschaft.

Neigung zur Mystik des Herzens, zum Tiefsinn, zur Gebundenheit, Sehnsucht nach Sonne und Schweben in leichter Luft, daraus entstand die Metaphysik der Gotik, der Ölmalerei und der fugengekrönten Kontrapunktik. Dem allen stellte sich das blühende Leben entgegen, die Lust an der Heiterkeit und allen lebenfördernden Tugenden, die Freude am animalischen Dasein. Wer vermöchte sich die Musik ohne das eine oder das andere zu denken? —

Die Urelemente der Kunstmusik liegen im *Volksgesang*. Dieser ist als erste schöpferische Äußerung des Gefühlslebens ganz seelenhafter Ausdruck des Volkes und trägt alle Merkmale von Landschaft, Klima, Rasse und Kulturbodenständigkeit des Volkes in sich. In ihm, der aus dämonischem, instinktiven, kindlichen Schaffensdrang entstanden ist, indem ein allgemeiner Wille zur Schönheit, zur Freude oder Traurigkeit sich mit natürlicher Kraft Bahn bricht, spiegelt sich ohne Hehl und Falschheit, ohne Maske der Charakter der Menschen. Und auch hier offenbaren sich im Abendland die zwei Welten der Musik in der Verschiedenheit des Volksgesanges des Norden und Süden.

Vielleicht darf man die Vermutung aussprechen, daß, von unserem kultivierten musikalischen Standpunkt aus betrachtet, alle ursprünglichen reinen Volksgesänge, die wir ja nicht mehr kennen, in einem gewissen Sinne etwas durchaus Gemeinsames und Ähnliches gehabt haben, schon infolge der Unfähigkeit der Völker zur musikalischen Differenzierung in dieser Zeit des Erwachens der musikalischen Triebe. (Kein aufgezeichnetes, angeblich ge-

treu überliefertes Volkslied ist mehr ganz ursprünglich und echt. Um aufgezeichnet werden zu können, hat es schon Wandlungen durchmachen müssen.) Alle, im Norden, Süden, Osten, Westen werden kurz und gewissermaßen psalmodierend und in dauerndem Fluß sich immer verändernd und neu bildend gewesen sein. Aber eines Tages ist die Unterschiedlichkeit eingetreten, dann nämlich, als im Norden die Mehrstimmigkeit, was zunächst nichts anderes als Zweistimmigkeit zu bedeuten hatte, im Volke erwachte. Damit veränderten sich auch die Melodien, das will sagen: sie kristallisierten, sie suchten sich eine künstlerische Form, die erste primitive zwar, aber doch eine, an der das Bewußtsein, der Wille zur Gestaltung, seinen Anteil hatte. Ganz allmählich verschob sich bei immer stärkerem Willen zur Mehrstimmigkeit, bei aufsteigendem Gefühl und Instinkt für Harmonie und als diese ihre Rechte an die Melodie geltend machte, der Charakter der ursprünglichen Melodie. Das war die Geburt der ersten musikalischen Synthese. Frühzeitig schon müssen die germanischen Volksweisen infolge der sich unwiderstehlich ausbreitenden Mehrstimmigkeit verändert worden und so verschwunden, in andere künstlerische Melodien aufgegangen sein. Der Norden absorbiert und verarbeitet in allem ungeheuere Mengen von Urstoff, der bei anderen Völkern lange als Rohstoff liegen bleibt. Wo kann man in Deutschland heute noch das Volk Melodien singen hören, die in dieser Fassung ein Leben von Jahrtausenden hinter sich hätten? — Im einstimmig-melodischen Süden hält sich die ursprüngliche Einstimmigkeit antiker Art länger, weil die Melodien nicht die Veränderung durchmachen, die durch die Harmonisierung notwendig werden. (Man kann den Vorgang der Wesensänderung von uralten, stets einstimmig gesungenen Volksmelodien bei jetzt einsetzendem Drang zur Mehrstimmigkeit, den die Schulen vor allem pflegen, noch heute in Europa beobachten.) Was man noch im Süden — und Osten — im Volke hören kann, diese seltsamen kurzstrophigen Gesänge, eine Art gesungener, fast möchte man sagen: gejodelter Sprüche und Reime mit langhallendem Schlußton, das kennt man in Deutschland nicht mehr. Was man aber in Deutschland heute Volkslied nennt, das sind samt und sonders künstlich-künstlerische Schöpfungen, die vielleicht noch bis ins spätere Mittelalter zurückreichen. Ihre Urelemente jedoch sind verschwunden.

Die im Norden elementar, mit der Gewalt eines natürlichen Triebes auftretende Mehrstimmigkeit — der Gesang mit zwei sich verschieden bewegenden Stimmen im Volke — offenbarte die Zweiwesenheit, die zwei Welten in der abendländischen Musik. Aus Landschaft und Klima, Kulturboden und religiös-seelenhafter Grundlage entsprang die innere Notwendigkeit. Denn was ungleich von Natur ist, muß sich auch als ungleich beweisen. Drückt sich in dem instinktiven, genialen Drang zur Zwei- und Mehrstimmigkeit nicht das natürliche Gefühl für Differenzierung, Ungleichheit, Verschiedenheit, Rangordnung aus? Der Süden mit seiner Einstimmigkeit im Volks-

gesang *fühlt* einstimmig — der Norden mehrstimmig; der Süden im Prinzip demokratisch, der Norden aristokratisch. Aus der inneren seelischen Verschiedenheit im Norden, dem Drang zum Auseinander-, Fürsich-, Einzelngehen wird nun das gesteigerte Gesamtgefühl geboren: alle Einzelnen ordnen sich einer harmonischen Idee, *einem* Willen, der die verschiedenen Einzelwillen leitet und bindet, unter. So gibt auch die Musik den Beweis für die elementare seelenhafte Kulturverschiedenheit der mittelländischen, das ist südlichen und nördlichen Völker.

In allem läßt sich die Grundverschiedenheit der völkischen Musikempfindung und Musikausübung zwischen Nord und Süd erkennen. Der Norden, selbst in seinen Erholungen noch organisierend, künstlerisch bildend und auf durchdachte Wirkung zielend, schuf sich den Chorgesang als Ausdruck der Musikliebe des Volkes. Der Süden hat nie diesen Trieb gefühlt; er überläßt sich seinen Erholungen in völliger, aufgelöster Hingabe, ohne Bedenken, ohne Willen, ohne Ziel. Was ist ihm der Chorgesang! Er trällert, unbekümmert um andere, für sich seine Melodie, meist nur seine Bruchstücke von Melodie, willkürlich, zusammenhanglos. Im Süden ist alles Sache der Entspannung, des Augenblicks, des Zufalls. Vielleicht finden sich einmal zufällig zwei oder mehrere Stimmen zusammen — so denkt der Südländer bei sich. Aber ach, sie werden alle »die Melodie« singen wollen und gar nicht anders können. Der Norden jedoch lebt, wenn seine Seele von Musik erfüllt ist und sich Ausdruck verschafft, in der Anspannung, im Willen. Denn ihm ist die Musik eine Ergänzung seines Wesens, ein kostbares Bedürfnis, dem er alle Kräfte widmet, wenn es sich regt. Die Frage der Singstimmen, das Problem des Singens, der natürlichen Gesangskunst, das sind alles Dinge, deren Verschiedenheit in der Zweiwesenheit begründet ist.

Ausruhen, sich tragen lassen, so liebt der südliche Mensch das Leben; so liebt er auch die Kunst, die Musik. Was er ist, das gab ihm die Natur und er freut sich dessen. Im Norden *wird* die Kunst, im Süden *ist* sie. Die tiefere Gründlichkeit, der stärkere Nachklang und Widerhall aber ist immer auf seiten desjenigen, der es sich in der Kunst schwer werden läßt, der sie sich erringt. Mag den anderen die Gunst des Augenblicks tragen, sie wird ihn auch wieder fallen lassen, während dem, der sich den mühsamen Weg zum Gipfel Schritt für Schritt erkämpft, der Lohn der Beständigkeit, der Höhen-Heimat, zuteil wird. Die letzte Vollkommenheit aber entsteht, wenn das Schicksal in einigen besonderen Fällen die Synthese vollzieht und aus Sich-tragen-lassen und Steigen: Fliegen wird. Fliegen können, das ist die Vollendung des Künstlers, der nun begnadet ist, die Schwere zu überwinden und doch das Ziel selbst zu bestimmen, ohne Spiel der Zufallswinde zu sein.

Was schon im Lied des Volkes sich ankündigt und regt, wächst zu immer größeren Ausmaßen. Der Volksgesang ist ein Symbol für die Wesensverschiedenheit; aber er ist auch das stumme Versprechen einer Vereinigung

auf höherer Ebene, wenn die Sehnsucht nach den Köstlichkeiten des Andersgearteten zu stark wird und der Genius, erfüllt von dem Geist beider Welten, mit sicherer Hand das Getrennte bindet.
Der nördliche Mensch also erschuf die Mehrstimmigkeit, während die sogenannte Melodie Gemeingut aller war. Er entdeckte die Metaphysik der Musik, nicht ihre kosmische Gebundenheit, denn damit waren schon die Gedanken der Chaldäer 2000 Jahre vor Christus beschäftigt, wohl aber den klingenden Ausdruck ihrer kosmischen Zusammenhänge, ihrer Widerspiegelung und Bestätigung kosmischer Gesetze. In der einstimmigen Melodie schlummerte latent verborgen die Mehrstimmigkeit. Aber finden konnte sie nur die Seele, die sich über das Sinnliche hinaussehnte, die eine Erfüllung, ein Reich außer sich ahnte und in sich tönend erwachen fühlte. Einstimmigkeit, das war noch schrankenlose Freiheit; Mehrstimmigkeit aber brachte die Gebundenheit mit sich. So gesehen ist alle Harmonie etwas Sekundäres, aus der Melodie Geborenes. Zwei gleichzeitige Melodien, das ergab den Anfang der Harmonie. Unsere moderne Empfindung der Harmonie als Stufenwert in der Musik ist jedoch erst ein künstlich-künstlerisches Ergebnis. Harmonie, als Sehnsucht nach Melodie empfunden, schließt nicht das Gegenteil aus: daß sich die Melodie voller Sehnsucht nach Ruhe, nach mystischer Versunkenheit, in den Mutterschoß der Harmonie zurückwünscht. Melodie, das Sinnliche ist dionysisches Erlebnis, Harmonie, das Übersinnliche, apollinische Anschauung.
Wenn die Melodie der unmittelbare Ausdruck des Lebens und das Bekenntnis zum Leben und seinen Gewalten ist, so steigert und vertieft die Harmonie dieses Lebensgefühl durch Hineinbeziehung von Kräften, die über dem Leben und seinen Grenzen schweben. Das verleiht dem Norden ein breites Fundament, das unerhörte Mengen von Melodie absorbieren kann, ohne davon je überflutet und daran müde werden zu können. Bewußtsein der Harmonie steigert die Aufnahmefähigkeit des Menschen für Melodie in immer höherem Grade; schließlich versinkt alle Melodie in einem Meer von Harmonie, löst sich auf und wird selbst zu Harmonie. Das ist die große Gefahr des Nordens: an seiner Umfänglichkeit, an seinem Drang, seiner Sehnsucht zur Fülle und Überfülle zugrunde zu gehen. Seine Welt der Anschauung, der aufzehrenden Leidenschaft, bedarf immer wieder der Annäherung an das dionysische Ideal des Südens, an die sinnliche Lebensgewalt, die in ihrer sublimsten Form eben Melodie, unmittelbares Hervorquellen der natürlichen Empfindung ist.
Sucht der nördliche Musiker auch den Anschluß an die Melodie im Süden, so wird doch diese Melodie unter seinen Händen etwas anderes. Denn zwischen Melodie, wie sie der Süden und wie sie der Norden fühlt und singt, ist ein wesentlicher Unterschied. Am Begriff »Melodie« scheiden sich auch Genie und Talent. Man verspürt an einer Melodie die Zeichen ihrer Herkunft, man weiß sehr bald, wo sie geboren wurde. Sie wächst an der Größe ihrer Aufgaben

und man kann deshalb aus ihrem Wuchs, aus ihrer Form auf ihre Heimat schließen; mehr noch aber aus dem Geist, der sie beseelt. Melodie als Selbstzweck, das ist der Süden in der Musik, frei geboren, eigenherrlich, unbekümmert, sorglos wie das Vogellied und selbst dem Trivialen nicht aus dem Wege gehend. Nördliche Musik aber bedeutet Bändigung, Vergeistigung der Melodie, ihre Einordnung in die Gesamtlinie des Kunstwerkes bis zur völligen Verlorenheit, Verklärung ihrer Individualität durch Verknüpfung mit dem Unendlichen. Singt das Leben selbst, so wird der Ton anders klingen, als wenn der Geist des Lebens singt.

Italienische und deutsche Melodie sind Antipoden. Welche Welt liegt zwischen einem Rossini und Mozart. Man vergleiche den Barbier von Sevilla und Figaros Hochzeit auf Herkunft und Ziel der Melodie; man höre einmal in die Hintergründe dieser Musik. Bei Rossini wird man bald irgendwo das Ende finden; aber bei Mozart gibt es hinter der Melodie nur noch Unendlichkeit voll von Geistern und Schatten der Melodie — ein Mehr-als-Melodie. Rossini, ganz animalische Freude am Klang, am Gesang, an Verve und Pathos, tanzt und trällert mit seiner Musik durchs Leben, durch ein immerhin lustiges Leben, ein ungetrübter Glücksfall, während Mozart, in seiner Einsamkeit sehnsüchtig nach dem Leben des Südens lauschend, das er einstmals gesehen und genossen hat, ganz Erinnerung, ganz Vergötterung eines vergangenen Glücks, ganz seelenvolles und seliges Entzücken — ganz Genie ist.

Melodie als dramatische Geste ist südlich, aber Melodie als lyrischer Gefühlsausdruck ist nördlich. Ist es da ein Wunder, wenn der Süden mehr Sinn für die »Oper« hat, wenn er opernhafter, äußerlicher, oberflächlicher ist, während der Norden in tiefer Innerlichkeit das Lied, die Symphonik und das Drama zu den hervorragendsten Sinnbildern seiner Musik gemacht hat? Jede Welt hat ihren Himmel, ihren Wert, ihr Gutes. Wo Oberfläche ist, da ist Leichtigkeit, schnelles Erfassen, Feinhörigkeit selbst noch für das Flüstern des Lebens. Aber wo alles in die Tiefe geht, da brauchen die Dinge Zeit, um bis ins Herz zu gelangen, da bedarf es größerer Erschütterungen und Ereignisse, um ein Echo zu erwecken. Sich zu ergänzen und im ganzen die vollendete Schönheit und Größe zu offenbaren, das ist der Trieb, der unbewußt die beiden Welten auf ihren Bahnen zu immer neuen Zielen führt.

Der Volksgesang wies — ganz naturgemäß — den Anfängen des Kunstgesanges, der Kunstmusik die Wege. Einstimmigkeit wurde als bewußte künstlerische Schöpfung zur Melodie, Mehrstimmigkeit zur Harmonie; die ganze »Musik« war: Synthese ihrer Elemente. Und zwar war die ungeheuere Tat, das riesenhafte Ringen um das Material und die Formen unserer abendländischen Kunstmusik das Werk beider Welten in dauerndem Austausch und Wechsel. Denn dieses Material und die Prinzipien der Formen sind durchaus Gemeingut geworden, das Medium, das sie verbindet und ihre Wege, so

weit sie sich auch bisweilen trennen mögen, immer wieder einmal zusammenführt.

Im hohen Norden, in Skandinavien, begann das Volk zuerst mit mehreren sich *verschieden bewegenden* Stimmen zu singen. Von da aus verpflanzte sich diese Sitte über Schottland und England nach dem Festland. Die grundsätzliche Bedeutung liegt vor allem in der Tatsache, daß die Stimmen sich verschieden bewegten. Denn was etwa als erste theoretische Betrachtung und Systematisierung der Mehrstimmigkeit in der Lehre vom sogenannten Organum, dem Quarten- oder Quintenorganum, behandelt wurde, das war die Praxis der absoluten und starren Parallelbewegung zweier Stimmen, und diese Übung der Mehrstimmigkeit könnte sehr wohl nach dem Vorbilde und unter dem Einfluß morgenländischer Beispiele entstanden sein. Parallelbewegung als Postulat ist aber nur eine verhüllte Einstimmigkeit, und der exotische Eindruck, den solche Musik auch heute auf unser Empfinden macht, weist ihr den Platz dort an, wo er auch aller Wahrscheinlichkeit nach zu suchen ist, nämlich in den orientalisch-römischen Kulturkreisen.

Es muß eine gewaltige metaphysische Erlebnisfähigkeit gewesen sein, die den Durchbruch der Mehrstimmigkeit im Norden bewirkte, eine Fähigkeit, die diese Welt grundsätzlich von der südlichen trennte. Wir haben keinen Begriff, keine Vorstellung von der Wirkung eines solchen elementaren Ereignisses, der größten Entdeckung, die in der schon vieltausendjährigen Musik als solcher gemacht werden konnte und je gemacht worden ist. Diese Menschen müssen schwer am Leben gelitten haben, um einen solchen Ausweg aus der Unerbittlichkeit finden zu können. Mehrstimmigkeit, das bedeutete ja nichts Geringeres als die Überwindung des Prinzips des Einen, das mit Schicksalsmacht auf allem lastet, und wovon der künstlerische Ausdruck eines Volkes doch nur ein schwaches Symbol ist.

Jedoch nicht der Impuls der Schwäche, das müde Zurückweichen aus der Gegenwart trieb den nördlichen Menschen dazu, solchermaßen das Dasein singend zu überwinden. Freude, Stolz, Kraft waren seine Tugenden, mit denen er sich das Gehen auf getrennten Wegen erlauben konnte und doch ein Ganzer blieb. Kein Pessimismus, der darauf deutete, daß es schon irgendwie Abend wurde. Man kannte das Leben: denn man erkämpfte es sich mit jedem Tag von neuem. Aber man wußte mit voller Gewißheit, daß es noch etwas über dem Leben gab, eine Macht, die unbedingt war und ihr Recht von jedem Lebenden verlangte. Starke Menschen haben auch starke Gefühle, gewaltige Leidenschaften und feine Empfindungen. Die Seele des nördlichen Menschen ahnte allzu mächtig die metaphysischen Kräfte über sich, um nicht mit triebhafter Gewalt dazu gedrängt zu werden, für seine Gefühle des Unendlichen, der ewigen Zeugung und Vernichtung, der Auflösung und Vereinigung, einen seelenhaften, künstlerischen Ausdruck zu suchen. Und mitten aus dem »Volk«, aus dem Unbewußten heraus erklang die Stimme des musikalischen

Genius, erhob sich im mehrstimmig gesungenen Lied schöpferisch das Symbol für diese religiöse Ergriffenheit.

Der Süden aber lebte ein leichteres Leben, und das erleichterte ihm auch die Auseinandersetzung mit dem Leben. Man hatte das Metaphysische nicht so dringend nötig, doch nahm man es an als einen schönen Schmuck des Daseins, als etwas, das nun einmal dazu gehört. Nicht aber wurde es beherrschendes, richtunggebendes Prinzip. Es blieb in den Grenzen, die die Seelenhaftigkeit des südlichen Menschen umschrieb. Nie verlangt das Leben an sich Teilung, Auflösung des Individuums. Erst die metaphysische Bedeutung, die der Mensch dem Leben gibt, stellt Forderungen an ihn. Und diese Forderungen wollen immer und überall erfüllt sein. Sie ziehen sich durch alle Erscheinungen und Äußerungen des Menschen und seiner Werke; sie sind das bestimmende Schicksal seiner Kultur und ihrer mannigfaltigen Ausstrahlungen. Als dem Süden die Mehrstimmigkeit zugetragen wurde, begrüßte er sie als willkommenes Geschenk und widmete sich mit Freuden ihrem Kultus. Denn sie half die Schönheit und den Reiz des Lebens mehren.

Daß man es im Süden schnell zu einer großen Meisterschaft in der Polyphonie, der künstlerischen, kontrapunktisch bestimmten Mehrstimmigkeit gebracht hat, ist auf den edlen Wetteifer zurückzuführen, der zwischen den Meistern der beiden musikalischen Welten in wechselseitigem Sichüberbieten entstand. Der angeborene Kunstsinn des südlichen Menschen, sein Gefühl für Schönheit, Bildhaftigkeit, architektonische Wirkung half ihm auch in der Musik. Dazu kam, daß der Süden Ausgangspunkt der christlichen Kirche war, die wie jeder Kultus die Musik brauchte, um die Seelen und Herzen zu gewinnen und sich »gut einzuführen«. Alles befähigte den Süden, eine Führerrolle in der Entwicklung der Kunstmusik einzunehmen. Ausdrucksmittel, sinnliche Schönheit, ästhetische Reize, edle Gliederung, bildhaftes Formgefühl spendete er. Der Norden aber gab die Idee, die Synthese.

Der prinzipielle Wesensunterschied zwischen der nördlichen und südlichen Musikseele durchzog alle Ausdrucksgebiete: die Symphonik, die Kammerkunst, die Dramatik, die Lyrik und die Kirchenmusik. Solange das Ringen um die Ausdrucksmittel und Formen andauerte, verwischten sich allerdings die Grenzen des öfteren. Gleich nachdem in der Praxis des Volkes die primitive Mehrstimmigkeit erwacht war und sich auszubreiten begann, bemächtigten sich die Theoretiker ihrer, um den Versuch zu machen, sie in ein System zu bringen. Das war vorwiegend die Arbeit von Mönchen, den damaligen Gelehrten, die bei allem persönlichen nationalen Rassencharakter doch von der übernationalen und rassefreien christlichen Kirche beeinflußt und unmittelbar zur stärksten und schnellsten allgemeinen Wirkung ihrer Forschungen und Neuerungen in den Stand gesetzt wurden. So war das äußere Bild das eines allgemeinen gemeinsamen Fortschreitens des Abendlandes in der Musik. Und erst als die Musik künstlerisch wurde, als sie überhaupt mehr und mehr

befähigt wurde, individuellen Ausdruck zu verwirklichen, bei zunehmender Differenziertheit ihrer Mittel und Formen, offenbarte sich machtvoller und als naturgegeben und naturgewollt der tiefe Wesensunterschied zwischen Nord und Süd.
Das Originale ist eine Bedingung zur Entwicklung, Keim zum Wachstum. Aber zum Erstarken und zur festen Verwurzelung sind fördernde und bindende Kräfte notwendig, die die Stählung im Kampf ums Dasein bewirken. Das große Ergebnis, die sogenannte Kulturblüte, und damit auch die Kunstblüte, ist das Ergebnis einer Synthese, einer Zusammenfassung widerspruchsvoller Elemente zu einem Ganzen in der Form einer Unterwerfung des Schwächeren. Die Geschichte liefert dafür die Beweise. Sie zeigt aber auch die wundervolle Plan- und Zweckmäßigkeit, die die Genies, und mit ihnen in erzwungener oder freiwilliger Übereinstimmung die Völker, dazu trieb, ihre Ergänzung, ihr anderes Ich, instinktiv und bewußt im Sinne des Strebens nach Höherentwicklung richtig zu wählen. Dann jedoch, wenn der Höhepunkt dieser Synthese überschritten ist, wenn die Vereinigung ihre erste natürliche und überschwengliche Zeugungskraft verbraucht und erschöpft hat — also wenn die Aufgabe des Genies erfüllt ist — kommt die Entartung, der Verfall, d. h. die Buntheit, das wahllose Aufnehmen fremder, nun wesensfeindlicher Dinge, das Sich-schmücken mit fremden Federn und zwar von beiden Seiten; es ist die Epoche der Mechanisierung, Zivilisierung und Internationalisierung.
Es ist in der Geschichte der Musik immer das Schicksal und die Aufgabe der großen nördlichen Musiker gewesen, die gewaltigen Steigerungen der Synthese nördlichen und südlichen Musikgeistes zu vollbringen. Immer wieder richteten sie den Blick nach Süden. Und es gelang ihnen, auch noch die freie südliche »Melodie« zu sich, zur Ordnung und Gesetzmäßigkeit zu verführen. Stets hatte der Norden ein offenes Herz für die südliche Musik, ja, er begab sich zeitweilig unter ihr Joch, weil es ihm süß und herrlich dünkte. Er begrüßte die Herrschaft der italienischen Oper: er wurde ihr Sklave. Dann aber plötzlich reckt er sich brutal und hart auf, müde des Fremden, das anfängt ihn zu tyrannisieren, und er schüttelt die Rosenketten von sich ab, weil der Verdacht in ihm wach geworden ist, daß sie ihn entstellen und seine eigene Blüte verbergen.
Mehrstimmigkeit, Kontrapunkt als Versuche, das Unbewußte zu symbolisieren, sind Zeit- und Weggenossen der Mystik. Diese aber, die, unter allen Völkern heimisch, ihre letzte Blüte als christliche Mystik erlebte, fand in dieser ihrer abendländischen Form und Tendenz das stärkste Echo im Norden. Sehen wir den Süden an: er ist frei von Mystik, er ist unfähig zur Mystik, sein Wille lehnt sie ab. Sein Herz hängt mehr am schönen Schein, an der sichtbaren Form, am Leben mit allen seinen Mächtigkeiten und Trieben: — seine Seele lebt und atmet in der Melodie. Indessen kniet der nördliche Mensch im magisch erleuchteten Tempel der Harmonie, tief versunken und hingegeben auf

die mystische Offenbarung der inneren Erleuchtung und Wandlung wartend. Bis auch ihn die Stimme des Lebens ruft und er, erfüllt von den Segnungen metaphysischer Erlebnisse, um so seliger und inbrünstiger die Lieder der Sonne singt.

Die Neigung des nördlichen Musikers zur Mystik kann ihm zur Gefahr werden. Sie führt ihn in Versuchung, die Musik nicht mehr als einen Ausdruck des Lebens anzusehen, sondern als ein Jenseits, ein Lebensfremdes. Sie kann ihn vom Leben entfernen, ihm den sicheren Boden unter den Füßen nehmen. Da treibt ihn zur rechten Stunde seine Sehnsucht nach immer weiteren Kreisen auf Entdeckerfahrten. Er sucht neue Welten. Und sein Instinkt führt ihn immer den richtigen Weg: gen Süden. Was ihn dorthin mit unwiderstehlichen Kräften zieht, ist seine Sehnsucht nach Wiedergeburt, nach »Renaissance«, seine Sehnsucht nach »Realität« in jedem Sinne als Gegengift gegen die auf die Spitze getriebene »Idealität«. So taucht er in das Bad des Südens, das Bad der Seele, und findet die Erneuerung der Lebenstriebe.

Die neue Welt, die andere Welt! Wir kennen den nördlichen Musiker als den immer nach neuen Erregungen und Entdeckungen Dürstenden. Er scheut keine Pilgerfahrt, wenn es gilt, irgendein ihm unbekanntes Heiligtum, irgendein »gelobtes Land« der Musik damit zu gewinnen. Ihm liegt das Suchen im Blute.

Den südlichen Musiker aber treiben solche Dämonen nicht. Was sind ihm die geheimnisvollen, sagenhaften Fernen anderes als Phantasien, die er vielleicht erträumt, wenn sie der Zufall ihm schenkt. Er hat die Wirklichkeit eines blühenden Lebens um sich und in sich, und daraus schöpft er seine Musik, die Apotheose der Melodie.

Das südliche Volksleben liefert den Schlüssel zum Verständnis der südlichen, der italienischen Musik. Das Laute, Lärmende, Unbekümmerte, Hemmungslose, Unbeherrschte, wenn auch von Natur Graziöse und Liebliche im Wesen des Italieners spricht sich musikalisch, für uns hörbar, in Rossini und Verdi aus, ganz ohne Rücksicht auf irgendeinen »Stil« oder »Geschmack«, auf irgendwelche »Gesetze«. Bei den Deutschen dagegen: wieviel Sinn für »Ordnung«, Unterwerfung, Autorität und »Organisation« auch in ihrer Kunst!

Die Summe der deutschen und italienischen Musik ist der große Wert und Sinn unserer abendländischen Musik. Alles andere kommt, als Musik zweiten Ranges, daneben nicht in Betracht. Diese zwei Welten umfassen die Seele Europas, sie spiegeln das wieder, was als künstlerische, klingende Kultur im Abendland je über sich hinaus in die Zukunft gezielt hat. Ihre Genies sind die Träger und Künder des Gedankens, daß nur die große Tat der Bindung des Vielen zu Einem die Menschheit fördert, ihr Glück vermehrt und das Leben fruchtbringend steigert und vorwärts trägt. Im Genie scheint zuletzt die Zweiteiligkeit der Dinge sich aufzuheben — und zwei Welten verschmelzen zu einer größeren, die der Wunder beider voll und froh ist.

BEETHOVEN UND DIE ERSTE AUFFÜHRUNG DES FIDELIO IN DRESDEN

VON

HANS VOLKMANN-DRESDEN

Am 29. April 1923 sind hundert Jahre verflossen, seit Beethovens Fidelio an der Dresdener Hofoper zum ersten Male aufgeführt wurde. Das regt zu Rückblicken an. Man kann den Wechsel der künstlerischen Anschauungen verfolgen, die im Verlauf des Jahrhunderts bei der Inszenierung der Oper maßgebend waren, man kann die Reihe der großen Künstlerinnen und Künstler durchmustern, die in dieser Zeit die Hauptfiguren des Werkes verkörperten, man kann auch an der Hand zeitgenössischer Berichte den Verlauf und Erfolg der ersten Aufführung in Erinnerung bringen.

Wir wollen noch weiter in ihrer Geschichte zurückgehen und darlegen, wie der Schöpfer der Oper selbst an der Dresdener Erstaufführung beteiligt war. Ja, war denn Beethoven überhaupt daran beteiligt? Er hielt sich doch im Winter und Frühling 1823 in Wien auf und ist nach 1796 nicht wieder nach Dresden gekommen. Gewiß. Und doch hatte er sich zu rühren, damit sein Fidelio in Dresden auf die Bühne gelangen konnte. Denn damals ordneten noch nicht, wie heute, die Verleger alle Angelegenheiten, die mit einer Operninszenierung an fremdem Orte zusammenhingen; damals mußte der Komponist noch selbst mit der auswärtigen Theaterdirektion über das Aufführungsrecht verhandeln und ihr die Partitur seines Werkes zusenden.

Wie dies in unserem Falle geschah, läßt sich bis in die Einzelheiten hinein aus Beethovens jetzt auf der Berliner Staatsbibliothek befindlichen Konversationsheften ersehen, aus jenen Büchlein, in die der ertaubte Meister den, der mit ihm sprach, die Äußerungen eintragen ließ, soweit er sie nicht aus den Bewegungen des Redenden entnahm oder von seinen Lippen ablas. Diese Hefte sind von den Beethovenforschern schon viel benutzt worden; ein Teil der für uns in Betracht kommenden Stellen blieb jedoch unberücksichtigt. Er wird hier zum ersten Male abgedruckt.

Dresden kam mit der Erwerbung des Fidelio ziemlich spät. Nach der letzten Umarbeitung im Jahre 1814, die das Werk erst lebensfähig machte, war es bald in München, Berlin und Leipzig heimisch geworden. Für Dresden wurde es erst Anfang des Jahres 1823 durch *Carl Maria von Weber* erworben.

Weber hatte den Fidelio schon in Prag inszeniert und geleitet. In Dresden hätte er ihn ebenfalls längst herausgebracht, wenn es nicht an einer geeigneten Vertreterin der Titelrolle gefehlt hätte. Erst als die jugendliche *Wilhelmine Schröder*, die nachmalige Schröder-Devrient, in den Verband der Dresdener Hofoper eintrat, war die rechte Kraft dafür gefunden: denn die Schröder hatte schon in Wien in der Rolle des Fidelio Lorbeeren geerntet.

Nun endlich konnte Weber die Einstudierung der Oper in Angriff nehmen. Zuvor setzte er sich mit Beethoven wegen des Aufführungsrechts und der Beschaffung einer Partiturabschrift — gedruckt war nur der Klavierauszug — in Verbindung. Der Briefwechsel, der sich, am 28. Januar beginnend, zwischen den Meistern entspann, ist leider verloren gegangen. Nach einem von Max Maria von Weber (II, S. 466) mitgeteilten Bruchstück, das wir unten heranziehen, scheint er sehr freundschaftlich und herzlich gewesen zu sein.
Alles Geschäftliche und Wirtschaftliche, was Beethovens Herz bewegte, pflegte er mit seinem getreuen »Privatsekretär ohne Gehalt« *Anton Schindler* zu besprechen. Auch die Dresdener Fidelioangelegenheit wird zwischen ihnen erwogen. Gleich nach dem Eintreffen von Webers erstem Brief, Anfang Februar 1823, notiert Schindler in des Meisters Konversationsheft (D 10, Bl. 26a):
»Mich wundert sehr, daß die Dresdener Theaterdirektion nicht schon längst Fidelio an sich gebracht hat.
Diese Gelegenheit können wir wegen der Messe zugleich benutzen. Weber wird gewiß seins [das Seine] thun.«
Der weitschauende, praktische Schindler spinnt sofort einen Faden vom Fidelio zur Missa solemnis. Subskribenten auf dieses Riesenwerk zu gewinnen, war damals Beethovens Sinnen und Trachten. So mochte er mit Schindlers Vorschlag, Webers Fürsprache für das Werk beim sächsischen Hofe zu erbitten, wohl einverstanden sein. Doch er kehrt zu Fidelio zurück und weist darauf hin, wie dringend Weber der Partitur bedürfe. So muß also schleunigst eine Abschrift hergestellt werden. Aber welche Partitur soll als Vorlage dienen? Schindler fragt Beethoven (Bl. 27a):
»Haben Sie denn die Partitur von Fidelio zu Hause?«
Beethoven verneint und kommt bei der Erwähnung der noch in Wien vorhandenen Fideliopartituren auf andere Dinge zu sprechen. Doch Schindler leitet wieder auf die Dresdener Bestellung zurück (Bl. 31b):
»Nun wegen Fidelio, was soll? was kann ich thun, um es zu beschleunigen?«
Beethoven beginnt von neuem zu überlegen, wie die Vorlage am bequemsten zu beschaffen ist. Er notiert selbst ins Heft:
»Steiner hat eigentl[ich] die Partit[ur].«
Beethoven meint hier das Verlagshaus Steiner in Wien. Allerdings hatte nicht diese Firma, sondern das Verlagshaus Artaria & Comp. den Klavierauszug zu Fidelio herausgegeben. Wie es kommt, daß Beethoven nun die Partitur bei Steiner sucht, ist nicht klar ersichtlich. Man kann sogar auf den Gedanken kommen, daß hier ein ganz anderes Werk gemeint sei. Dann wäre Beethovens Notiz aus diesem Zusammenhang auszuschalten und lediglich als Zwischenbemerkung in dem Gespräch aufzufassen, das sich nun fortlaufend um die Fidelioangelegenheit dreht. Denn Schindler weiß einen sicheren Weg zur Erlangung einer Partiturvorlage. In der Hofoper war der Fidelio seit

November des verflossenen Jahres wieder mehrfach zur Aufführung gelangt; dort mußte also eine Partitur vorhanden sein. Er beschloß, sich deshalb an den Grafen Wenzel von Gallenberg, den Mitdirektor Barbajas am Opernhause, zu wenden und notierte mit Beziehung auf die Partitur:
»Ich gehe zu Graf Gallenberg, der sie Ihnen mit Vergnügen auf einige Zeit leiht.«
Beethoven erwidert, der Graf könne ja einfach die Oper für ihn abschreiben lassen, und die Kosten könnten ihm dann zurückerstattet werden. Aber der vorsichtige Schindler meint (Bl. 32a):
»Sie lassen es auf eigene Kosten schreiben, das ist besser.«*)
Die Frage nach dem Preis der Abschrift leitet Beethoven auf das von Dresden zu fordernde Honorar. Er fragt Schindler, was er wohl unter den obwaltenden Umständen für die Oper von der Dresdener Theaterleitung verlangen könne. Schindler antwortet:
»Sie können 40 Dukaten begehren, Sie bekommen sie ja, und sey es 30 —«
Beethoven wirft ein, er wolle nicht unbescheiden sein. Schindlers Geschäftsgeist diktiert aber folgende auf die Oper bezügliche Worte:
»Da man sie schon haben will, so schaut man nicht 10 Dukaten an.«
Das sieht der Meister ein. Er hat später auch 40 Dukaten verlangt und — erhalten. Schindler spricht nochmals seinen Entschluß aus (Bl. 32b):
»Ich gehe morgen früh zu Gallenberg.«
Dann gleitet das Gespräch auf andere Dinge über.
Schon am nächsten Tage kann Schindler berichten, daß er etwas erreicht hat (Bl. 39a):
»Gallenberg läßt sich empfehlen, daß er Ihnen die Partitur schicken wird, wenn sie zwei Exemplare davon haben; wo dies nicht der Fall wäre, so würde er die Partitur für Sie copiren lassen.
In zwei Tagen soll ich wieder zu ihm kommen.«
Daß der Theaterdirektor seine Fideliopartitur, wenn er keine zweite hatte, nicht aus der Hand geben wollte, verstehen wir recht wohl. Die Erlaubnis, sie dann im Theater kopieren zu lassen, genügte für Beethovens Zwecke. — Die zwei Tage vergingen, und Schindler wiederholte seinen Besuch bei Gallenberg. Diesmal kehrte er weniger befriedigt zurück; er notierte über den Grafen ins Heft (Bl. 41a):
»Er hat mir heute keine große Achtung eingeflößt,« worauf Beethoven, da das Gespräch in einem Kaffeehause oder in einer Bierstube geführt wurde, und die anderen Gäste nichts davon hören sollten, selbst ins Buch schrieb:
»Ich war sein unsichtbarer Wohlthäter durch andere.«
Diese geheimnisvollen Worte leiten das Gespräch über die Gemahlin des Grafen Gallenberg ein, die einst, als Gräfin Giulietta Guicciardi, dem Herzen

*) Diese Eintragung hat zuerst *Ludwig Nohl* in der Biographie, Bd. II, S. 896 abgedruckt. Dann hat *A. Ch. Kalischer* in der Gesamtausgabe der Briefe (Bd. I, unter Nr. 45) die übrigen auf die Herstellung der Abschrift bezüglichen Stellen wiedergegeben. — In Kürze skizzieren die Vorgänge *Thayer-Deiters-Riemann* in »L. v. Beethovens Leben«, Bd. IV, S. 436f.

Beethovens nahe gestanden hatte. Dieses Gespräch, das die Hauptquelle dessen bildet, was wir über Beethovens Verhältnis zu dieser Gräfin wissen, findet sich in verschiedenen biographischen Werken, zuletzt und am genauesten in Kalischers Gesamtausgabe der Briefe Beethovens (I, Nr. 45) abgedruckt. Wir können es hier übergehen und greifen nur die Stellen heraus, die unser Thema betreffen. Auf Beethovens oben zitierte Worte, die den Vorwurf der Undankbarkeit von seiten des Grafen Gallenberg einschließen, antwortet Schindler:

»Das sollte er wissen, damit er mehr Achtung für Sie habe, als er zu haben scheint.«

Nach einer Abschweifung auf andere Dinge kehrt Beethoven zu Schindlers Besuch bei Gallenberg zurück (Bl. 42a):

»Sie fanden also, wie es scheint, G[allenberg] nicht gestimmt für *mich* [Bl. 42b], woran mir übrigens nichts gelegen, doch möchte ich von seinen Äußerungen Kenntniß haben —«,

worauf Schindler offenherzig berichtet (Bl. 43a):

»Er erwiderte, daß er doch glaube, Sie müßten die Partitur selbst haben; allein als ich ihn versicherte, daß Sie selbe wirklich nicht hätten, sagte er, das sey die Ursache Ihrer Unstättigkeit und beständigen Herumwanderns, daß Sie selbe verloren haben.«

Beethoven, gekränkt durch diese vielleicht nicht ganz unzutreffende, aber sicher höchst überflüssige Kritik des Grafen, fährt mit einem zornigen Ausruf dazwischen, und Schindler pflichtet ihm bei:

»Was geht das die Leute an? —— Noch mehr, wer wird nach derley Menschen fragen??«

Aber trotz der Ausfälle des Grafen hatte Schindler doch von ihm erreicht, was er wollte: die schon früher in Aussicht gestellte Genehmigung, die Fideliopartitur in der Hofoper kopieren zu lassen. Denn er schreibt schließlich, den Grafen betreffend, hin (Bl. 54a):

»Er hat mich wegen der Partitur morgen zu sich bestellt.«

Schon die fertige Kopie im Sinne, bemerkt dann Schindler (Bl. 55b):

»Wenn Sie mehr Zeit hätten, so könnten Sie die Partitur durchsehen.«

Beethoven zeigt wenig Lust dazu; doch Schindler, der Gewissenhafte, erwidert (Bl. 56a):

»Es wird aber notwendig seyn, indem Weber die Oper bey Ihnen bestellt hat.«

Und Beethoven hat die fertige Abschrift tatsächlich durchgesehen. Das beweisen die Verbesserungen von seiner Hand in der im Archiv der Staatstheater zu Dresden befindlichen Fideliokopie.

Bevor aber die Partitur fertig vorlag, vergingen fast noch zwei Monate. Ja, ehe nur die Abschrift begonnen werden konnte, dauerte es noch einige Zeit. So viele Hindernisse türmten sich auf, daß Beethoven sogar vorübergehend daran dachte, die Kopie in München nach der dort in Gebrauch befindlichen

Partitur anfertigen zu lassen. Schließlich aber wurde die Oper doch noch in Wien abgeschrieben.

Als die Kopie endlich fertig vorlag, als sie der Meister durchgesehen und verbessert hatte, als sie schon eingepackt war, erwuchsen neue Schwierigkeiten bei der Versendung.

In den letzten Tagen des März war es, als Beethoven seine Haushälterin mit dem Paket für Dresden zur Post sandte. Am Postamt holte sie Schindler ein, der sie heimschickte und die Besorgung selbst übernahm. Aber er wurde das Paket nicht los. Beethoven empfing die Haushälterin, da sie noch nicht die glückliche Ausführung des Auftrags melden konnte, nicht eben freundlich. Als dann Schindler mit dem Paket heimkehrte, entschuldigte dieser zunächst die Haushälterin (D. 123, Bl. 10b):

»Sie kann nicht dafür, denn nur Donnerstag und Dienstag Vormittag werden Pakete aufgenommen nach Dresden.«

Gleichwohl hatte Schindler in der Sache getan, was er konnte, denn er fügte die Erklärung bei:

»Mit der Briefpost kostet es 4 fl. 3 kr.; ich habe es wägen lassen, allein mit dem Postwagen vielleicht 20 kr., die in Dresden bezahlt werden.«

Aber Beethoven ist noch nicht recht klar über den Zusammenhang; und so berichtet Schindler ausführlicher (Bl. 11a):

»Ich ging eben auf die Post und begegnete der Alten, da sagte ich ihr gleich, es sey schon zu spät, nahm aber das Paket und ließ es auf der Briefpost wägen; ich dachte, weil kein Werth [!] darin ist, so werde es nur wenige kr. kosten.«

Dann kommt Beethoven auf das Textbuch zur Oper zu sprechen und fragt Schindler, wie man dies wohl am besten nach Dresden befördere. Der Gehilfe antwortet:

»Schicken Sie es nur mit dem Postwagen; denn ehe sie die Oper einstudieren, ist das Buch schon dort.«

Doch wird hinsichtlich des Librettos noch kein Entschluß gefaßt. Die Rede springt wieder auf das Wichtigere, die Partiturkopie, über und Beethoven erklärt, er werde also am nächsten Dresdener Posttage die Haushälterin abermals mit dem Paket zur Post schicken. Aber Schindler widerrät es (Bl. 11b):

»Geben Sie es nur mir, denn die Alte kann es nicht aufgeben; denn Sie glauben [nicht], wie man herumgeschickt wird, bevor es der Postwagen-Expeditor übernehmen darf. Es ist ein anderes Regulativ; es muß alles früher [d. i. vorher, vor der Annahme] auf der Mauth plombirt werden.«

Am Tage vor der Aufgabe kommt Schindler, gewissenhaft wie immer, auf die Angelegenheit zurück (D. 77, Bl. 12a):

»Weil ich um 10 Uhr Probe habe, so möchte ich es gern früher expedieren, wenn es von Ihrer Seite möglich ist.«

Hier sei daran erinnert, daß Schindler ja auch noch Violinist am Theater an der Wien war, und daß er sein Helferamt bei Beethoven nur unter Preisgabe

aller freien Zeit verwalten konnte. Beethoven stimmt dem Gehilfen nicht sogleich bei, da er sich schon anderes für den nächsten Morgen vorgenommen hat. Aber Schindler erwidert mit Recht:

»Das können wir alles Nachmittag thun, allein wegen Dresden muß es am Vormittag aufgegeben werden.«

Noch einmal scheinen Zweifel über Einzelheiten der Beförderung aufzutauchen, denn Schindler meint (Bl. 12b):

»Das müssen Sie aber beyläufig selbst bestimmen; bezahlt kann es ja erst in Dresden werden.«

Nun erinnert sich der Amanuensis des Textbuchs zur Oper, über dessen Mitsendung man noch nicht schlüssig geworden war. Er fragt (Bl. 13a):

»Wie ist es denn mit dem Buch, schicken Sie es mit?«

Beethoven ist von seiner ursprünglichen Absicht, es mitzusenden, abgekommen, da er es nicht für nötig hält. Schindler pflichtet ihm bei und sagt:

»Vielleicht haben es die Buchhandlungen in Dresden.«

Endlich war der große Tag gekommen, wo die Partitur ihre Fahrt antrat. Aus der Erwähnung der ersten Aufführung von Gläsers Oper »Roland«, die am 5. April stattfand, dicht vor den letzten Fidelionotizen im Konversationsheft D. 77 geht hervor, daß die Absendung um den genannten Tag erfolgte. Schindler kehrt am Nachmittag erleichtert zu Beethoven zurück und legt ihm Rechnung ab (Bl. 16a):

»4 kr. für dieses Recepisse [den Empfangsschein] und 4 kr. für die Stemplung auf der Hauptmauth, ohne welches die Post-Expedition nichts annehmen darf.«

Die hohe Wertangabe von 40 Dukaten scheint dem Meister noch nachträglich Skrupel gemacht zu haben; denn Schindler schreibt beruhigend hin:

»Ich glaube, weniger können Sie nicht begehren, da das Copiren viel kostet.«

Damit verschwindet das Thema der Fidelioabschrift aus den Konversationsheften.

Laut Max Maria von Weber (II, S. 467) traf die Fideliopartitur am 10. April bei Weber in Dresden ein. Bereits am 29. April fand die erste Aufführung der Oper statt, nachdem vierzehn Proben dazu gehalten worden waren. Weber widmete sich der Einstudierung mit Begeisterung. Hatte er doch in seinem Schreiben an Beethoven ausgesprochen, wie hoch er dieses »mächtig für deutsche Größe und Tiefe des Gefühls zeugende Werk« schätzte; weiter hieß es in seinem Briefe: »Jede Vorstellung wird ein Festtag sein, an dem es mir erlaubt ist, Ihrem erhabenen Geiste die Huldigung darzubringen, die im Innersten meines Herzens für Sie lebt und wo Verehrung und Liebe sich den Vorrang streitig machen.« Der glänzende Erfolg, den der Fidelio in Dresden errang, war nächst der Kraft der Musik und Webers befeuernder Leitung der hinreißenden Verkörperung der Titelrolle durch *Wilhelmine Schröder* zu danken. Die erste Nachricht von der Dresdener Aufführung erhielt Beethoven durch seinen Neffen *Karl*, der ihm Mitte Mai ins Heft notierte (D. 45, Bl. 9b):

»In der allgemeinen Zeitung von Dresden stand gestern eine ehrenvolle Anzeige von der Aufführung des Fidelio, der der bayrische und sächsische Hof beywohnte, und welche stürmisch Beyfall erregte.«
Der Neffe meint damit eine Dresdener Korrespondenz in der »Augsburger Allgemeinen Zeitung« vom 9. Mai. Die Stelle, die Beethoven danach wohl selbst im Kaffeehause gelesen hat, lautet, gekürzt, wie folgt:
»Dresden, 2. Mai. Unser Hoftheater durfte sich in den letzten Tagen des wiederholten Besuchs der allerhöchsten Herrschaften erfreuen. Unter Maria von Webers Direktion debütierte die vielbegabte und für ihre Jugend ungemein bestandene Sängerin Minna Schröder aus Wien in Beethovens Fidelio mit seltener Aufregung aller Anwesenden, da sie mit einer vollen Bruststimme und Sicherheit im Vortrag ein bei guten Sängerinnen seltenes Spiel verbindet und durch eine sehr anmutige Gestalt unterstützt wird.«
Die Dresdener Zeitungen berichteten ausführlich über die Aufführung und auch über das Werk. In den Konversationsheften ist noch einmal im Herbst des Jahres 1823 von der Dresdener Fidelioaufführung die Rede. Als Beethoven zur Erholung in Baden weilte, trug der ihn besuchende Wiener *Blahetka*, der Vater der talentvollen Pianistin Leopoldine Blahetka, die Worte ein (D.59, Bl.41b):
»Die Schröder hat im Fidelio ungemeinen Beifall in Dresden gehabt.
Und auch in Berlin.
Die Scene mit der Pistole macht sie göttlich.«
Inzwischen hatte Weber dem Meister in einem Briefe vom 9. Juni über die Dresdener Aufführung eingehend berichtet. Noch in dem gleichen Monat ging auch das Honorar von 40 Dukaten bei Beethoven ein, begleitet von folgenden Zeilen des Generaldirektors der Königlichen Kapelle in Dresden, Freiherrn *von Könneritz*:

»An den Herrn Kapellmeister Beethoven in Wien.
Ew. Wohlgebohrn

Oper Fidelio ist hier nunmehr mit entschiedenem Beyfalle aufgeführt worden, und indem ich mich freue, Ihnen dies melden zu können, lege ich zugleich das Honorar dafür an 40 Dukaten dankbar bey, worüber ich mir einliegende auf die K. Theaterkasse allhier gestellte Quittung zurück erbitte.«*)

Mit Stolz und Freude erwähnt Beethoven die Anerkennung und auch das »artige Geschenk« des Generaldirektors in einem Briefe an den Erzherzog Rudolf vom Anfang Juli aus Hetzendorf.**) Die Absendung der Quittung über den Ehrensold verzögerte sich jedoch bis zum 17. Juli. Beethoven fügte das unterzeichnete Blatt einem an diesem Tage ausgefertigten Schreiben an Könneritz bei, in dem er auf seines »lieben Freundes Maria Webers Schilderung von der edlen Denkungsart« des Generaldirektors Bezug nahm und

---

*) *Kalischer*, Beethovens sämtliche Briefe, Bd. IV, S. 295.
**) Ebenda, S. 284.

diesen bat, sich beim König von Sachsen für die Subskription auf die Missa solemnis zu verwenden.*) Wahrscheinlich hatte Beethoven, Schindlers oben mitgeteiltem Rat folgend, Weber wegen der Messe angegangen und war von diesem an Könneritz gewiesen worden.

Als sich Weber im Herbst 1823 aus Anlaß der Uraufführung seiner Euryanthe in Wien aufhielt, suchte er am 5. Oktober Beethoven auf, der noch im benachbarten Baden weilte. Der alternde Meister empfing den jüngeren aufs herzlichste. Damals mag ihm Weber noch mancherlei von den Dresdener Schicksalen und Erfolgen des Fidelio mitgeteilt haben. Leider sind seine Worte nicht auf uns gekommen, da, wie es scheint, bei jenem Besuch kein Heft, sondern eine Schiefertafel benutzt wurde.

Sicher hat Beethoven selbst noch die Überzeugung gewonnen, daß Dresden seinen Fidelio wohl aufgenommen und hochgehalten hat. Daß ihm, der sonst als Künstler in idealen Höhen schwebte, die bevorstehende Dresdener Aufführung so viele Mühen und Ungelegenheiten bereitete, werden wir nicht ohne Rührung lesen. In ihrer Überwindung gleichwie in seinen Anstrengungen, die hohe Messe in Dresden anzubringen, zeigt sich, wieviel ihm daran lag, seine Hauptwerke in Dresden eingeführt zu wissen, das er als Musikstadt mit großen Traditionen seit langem schätzte.

DIE DEUTSCHE OPER

VON

EMIL PETSCHNIG-WIEN

Wollen wir einmal übersehen, was unter diesen Begriff fällt, und nehmen wir als Maßstab dafür die Lebensfähigkeit, die Werke durch die Zeiten bis zum heutigen Tage auf den Bühnen mehr oder weniger erwiesen haben, so finden wir: von Gluck bestenfalls 1 bis 2, von Mozart 4, von Beethoven ein in jedem Wortsinne einziges, von Weber etwa 3, Marschner gut gerechnet 2, Nicolai 1, Lortzing 3 bis 4, Wagner 11, Cornelius 1, Götz 1, R. Strauß 3, Pfitzner 1, Humperdinck 1, d'Albert 2, Kienzl 2, und rechnen wir auch Meyerbeer und Goldmark hinzu, von jedem ebenso viele Werke. Über den Beitrag Schrekers und einiger anderer Jüngster zum festen Besitzstand des heimischen Repertoires kann wohl erst die Zukunft urteilen. Zusammen also ungefähr 40 Opern, von denen je die Hälfte auf die ältere und die wagnersche nebst nachwagnersche Periode entfallen; wobei aber wohl zu beachten ist, daß jene der früheren Zeit verhältnismäßig ein noch immer weit stärkeres Beharrungsvermögen im Spielplane aufweisen als die neuere und neueste

*) *Kalischer*, Beethovens sämtliche Briefe, Bd. IV, S. 293 f.

Produktion, Wagner ausgenommen. Aber auch gegenüber dem letzteren hat allmählich ein Abebben der einstmals hochgehenden Begeisterungswogen eingesetzt, eine sich gewiß noch fortpflanzende Bewegung, die zu denken gibt oder wenigstens geben sollte. Jrgend etwas stimmt da nicht in der Rechnung des »Gesamtkunstwerkes«, und man ist auch schon seit geraumer Zeit dabei, an Wagners Werk mit kühl-kritischem Blick die Sonde anzulegen, dessen Verdienste rückhaltlos zu würdigen, aber auch die Mängel seiner inneren Verfassung ohne Scheu bloßzulegen, die mit die Ursache sind, daß allen, die, nach ihm kommend, seinem Plane gemäß bauten, ihres Geistes Arbeit, kaum fertig, gleich einem Kartenhause zusammenstürzte.
Auch früher, im 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts gab es nicht nur Genies, die Opern schrieben, auch da war das Minder- und Mittelgut in der überwiegenden Mehrzahl; die damalige Form jedoch gab, namentlich in Italien, auch dem bloßen Handwerker feste Richtlinien, meinetwegen sogar eine Schablone, die er zu befolgen und auszufüllen hatte, um immerhin etwas Brauchbares zu leisten, das sich ein paar Jahre, wenigstens aber eine Spielzeit hindurch auf den Brettern zu halten vermochte. Heute ist dies schon eine Seltenheit, ein Glück für einen deutschen Musikdramatiker. Zumeist verschwindet sein Stück schon nach wenigen Aufführungen für immer vom Schauplatz, während diesen selbst der älteste Verdi noch immer rüstig behauptet und weiter behaupten wird.
Wir erkennen somit, daß die Frage nach den Bedingungen eines nachhaltigen Opernerfolges wesentlich eine *Stilfrage* dieser Kunstgattung ist, die schon öfters in ihrer Geschichte die Gemüter für und wider erhitzt hat, mit dem bezeichnenden Merkmal, daß stets der deutsche Meister gegen den mehr äußerlichen romanischen Geist die Fahne der Veredlung, Verinnerlichung entrollte und hochhielt. Doch bleibt wohl zu berücksichtigen — denn es trifft den Kern unserer Angelegenheit —, daß weder Gluck noch Mozart, noch Weber oder Beethoven, Lortzing und Nicolai der von den Italienern und Franzosen übernommenen, überlieferten Form der Oper gänzlich absagten, daß sie das Bad nicht mit dem Kinde ausschütteten, sondern diesen ihnen gegebenen Rahmen mit ihrem Wesen erfüllten und ihn je nach Begabung oder etwa stofflich bedingter äußerer Veranlassung erweiterten oder verengten; wie ja gleicherweise das Sinfonieschema ebenso für Haydns heitere als für Beethovens abgründige Tonsprache Raum bot. Dies ist das Geheimnis der Lebenskraft in jenen nun schon hundert und mehr Jahre alten Opern, daß ihre Schöpfer Bedacht nahmen auf die Gesetze der Wirkung, denen dieses Genre unterworfen ist, die, von Monteverdi angefangen, durch die Erfahrung von Jahrhunderten sich allmählich herausgebildet haben, naturgemäß so und nicht anders geworden sind, werden mußten.
Wagners folgenschwerer Irrtum, an dem wir jetzt noch leiden, war, daß er sich über diese Bedingnisse im »Ring« und »Tristan«, seinen verführerischesten

Werken, glaubte hinwegsetzen zu können, indem er im musikalischen Drama höchst einseitig nur das dramatische Moment als formbildend anerkannt sehen wollte, wodurch in der Musik an Stelle der ihr so nötigen klaren, die rasche Auffassung begünstigenden Gliederung eine ineinanderfließende Ausdrucksweise, die »unendliche Melodie« trat, aus deren Uferlosigkeit nur einzelne gewaltige Blöcke aufragen, wie die Liebesszenen im ersten Walküren- oder im mittleren Tristanakt. Bei näherem Zusehen findet man, daß namentlich die letztgenannte in ihrer zweiten Hälfte sich, wenn auch in freier Weise, gar sehr der alten Opernduettart nähert, und nur durch diese Verwandtschaft ihren Eindruck auch von der Bühne herab nicht verfehlt. *Wenn Wagner sich dann mit seinem gesündesten und geklärtesten Werke, den »Meistersingern«*, zu dem mir die vorgenannten wie gärender Most, wie Durchgangsstadien erscheinen, *im Aufbau wieder stärker an Tannhäuser und Lohengrin*, die noch deutlich genug vom italienischen Szenarium herkommen, *anlehnt, soll uns dies ein Fingerzeig mehr sein, wo die Chancen für einen neuerlichen erfolgreichen Aufschwung der deutschen Oper liegen.* Mögen »Ring« und »Tristan« auch fürderhin als Zeugen eines gewaltigen, Neuland um jeden Preis suchenden Geistes gebührend bewundert werden, als ausschließliche Vorlagen für alles weitere deutsche Opernschaffen konnten und durften sie nie dienen. Nicht Wagner, der sogar selbst vor der Nachfolge auf dieser Bahn warnte, ist für dessen sichtlich fast völlige Unfruchtbarkeit während der letzten drei Jahrzehnte verantwortlich, nur die leidige Mittelmäßigkeit, die Gedanken- und Ehrfurchtslosigkeit seiner Nachtreter, die die außerordentliche Tat eines Außerordentlichen in gangbare Scheidemünze umwandeln wollten, dabei sich aber mehr an Äußerlichkeiten als an den Geist der Reform ihres Idols hielten.

Uns Deutschen liegt mehr das Beschauliche, das Nachdenkliche im Blute. Darum haben wir die bedeutendsten Philosophen aufzuweisen, in der Dichtkunst überragt unsere Lyrik weitaus jene der Romanen, auch die Erzählung in Vers oder Prosa nimmt eine angesehene Stellung ein, und in der Musik ist unsere Herrschaft auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und des Liedes unbestritten. Nur im Dramatischen sind uns die durch ihr lebhafteres Naturell von Haus aus dazu günstiger beanlagten Spanier, Franzosen und Italiener voraus. Wo entstand das Drama? In Griechenland. Wo ward die Oper geboren, die ja den Bestrebungen um die Wiedererweckung der antiken Tragödie ihr Dasein verdankt? Unter Florenz' heiterem Himmel. 150 Jahre fast wurde in den südlichen Ländern schon Oper gespielt, ehe die erste deutsche das Licht der Welt erblickte, und die deutschen Meister, die die fremde Form erstmals mit unserem Geiste erfüllten, Gluck und Mozart, schrieben vor ihren Hauptwerken viele italienische Stücke, an denen sie, wie gesagt, die Voraussetzungen dieser Kunstform kennen lernen, sich in ihr üben und deren Effekte erproben konnten. Und was diese beiden Genies, jeder nach einer anderen Richtung hin, uns eroberten, davon zehrten die deutschen Opern-

komponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und die Schule, die sie genossen hatten, war offenkundig gut. Solange wir diesen sicheren Grund unter uns hatten, ging es vortrefflich; erst als unsere spezifische Beanlagung zur Romantik mit ihrer aus Nacht und wallenden Nebeln des Nordens geborenen Neigung zu vagen Stimmungen in Tönen, Worten und Farben, fußend auf den Errungenschaften eines Schubert, Schumann und Mendelssohn in Lied und Instrumentalmusik allzu selbstbewußt auch auf dem Gebiete des Dramas besondere Wege zu wandeln unternahm, wurde das Bemühen problematisch. Denn nochmals: dessen knappe, lebhafte, etwas kühl berechnende Art liegt unserem umständlichen, langsamen, ideologischen Naturell ferner. Einzelne Ausnahmen wie der Theatermensch Schiller bestätigen nur die Regel. Wir Deutsche verlangen, ungleich den Romanen, instinktiv auch von einem Drama mehr als bloß ein paar angenehm verscheuchte Stunden; wir wollen gehaltvolleren Worten lauschen, belehrt, ergriffen sein. Daß bei diesem gewiß sehr verlockenden Streben nach möglichster Verinnerlichung, bei dieser Neigung zu philosophischer Spekulation jedoch häufig genug von unseren Dichtern und seit Wagner auch Komponisten das Bühnengemäße ganz aus den Augen verloren wurde, dafür zeugen die hauptsächlich eine Besonderheit unserer Literatur darstellenden Zwitterwesen des Buchdramas und der Papierpartitur.

Wir werden uns daher, wollen wir das gesungene Drama künftighin bei uns wieder erfolgreich pflegen, endlich mit der Tatsache abzufinden haben, daß die Oper nun einmal ein eigentlich unserem Wesen fremdes, nur von jenseits der Alpen künstlich hierher verpflanztes Gewächs ist, und daß ihr zum Gedeihen deshalb die Bedingungen geboten werden müssen, unter denen sie in ihrer Heimat erwuchs, wie man exotische Pflanzen bei uns auch im Treibhaus statt im Freien zieht.

Denn nicht — daß dies immer wieder gepredigt werden muß! — im Kraftgenialität posierenden Ignorieren von Überlieferungen und Regeln liegt der wahre Fortschritt, sondern (die Biographie jedes großen Meisters lehrt es uns) nur im organischen Weiterentwickeln des Vorhandenen, im Durchtränken desselben mit neuem eigentümlichem und vor allem gesundem Inhalt, den übrigens ungesucht der wechselnde Zeitgeist hinzubringt, wie er von je in den verschiedenen Kunststilen der antiken Kultur, der Renaissance, des Barock, Rokoko, Biedermeier usw. Gestalt gewonnen hat. So werden, ähnlich einem besonderen Malertalente, das einem schon tausendmal behandelten Motive immer noch aparte Seiten absieht, auch an der vielgeschmähten, schon totgesagten, trotzdem aber, wie es scheint, noch recht lebenskräftigen Opernform weitere Möglichkeiten zu Veränderungen sowohl in dichterischer wie musikalischer Hinsicht aufzufinden sein; unterschieden sich doch auch früher schon Orpheus, Figaro, Fidelio, Freischütz und Lohengrin gründlich voneinander und sind doch alle diese herrlichen Früchte an einem und demselben Baum gewachsen!

Wollen wir uns mit den Voraussetzungen befassen, unter denen wieder eine im Sinne der eben genannten Werke *volkstümliche deutsche Oper* entstehen könnte, so müssen wir — so sonderbar es klingen mag — uns vorerst zur Erkenntnis durchringen, daß die Musik in ihr keine ganz nebensächliche Beigabe ist. Gewiß, wir haben bis herauf zu unseren allerneuesten Tondramen genug, sogar viel zu viel Musik; nur steht sie leider noch immer am falschen Ort, nämlich im Orchester, dessen sinfonische Breitspurig- und Gleichförmigkeit jede bewegtere Handlung aufhält und feinere Charakterisierung unfehlbar totschlägt. Wozu die großen Gehälter für die Darsteller, wenn ihnen nur aufgegeben wird, gleichgültige rezitativische Wendungen und Schreie, deren Wortlaut kein Mensch verstehen kann, in unentwegtes Orchester-Brausen zu schleudern, eine Mittel- oder Nebenstimme wie fünf, zehn andere? Eine Pantomime auf der Bühne erfüllte den gleichen Zweck, ja, eine Filmaufnahme käme noch wohlfeiler, und statt des umfangreichen Textbuches drückt man dem Theaterbesucher eine nur wenige Zeilen beanspruchende Erläuterung der Vorgänge in die Hand, die er noch vor Heben des Vorhanges zur Kenntnis nehmen kann, denn die gegenwärtige Mode des völligen Verfinsterns des Zuschauerraumes während des Spieles vereitelt ohnehin jede Benützung der Dichtung. Derart wäre Schriftsteller wie Publikum der geistigen Anstrengung und die Direktion der so viel Sorge bereitenden Auslagen enthoben. Aber Scherz beiseite! Wenn schon für eine Kunstform ein so vielfältiger Apparat, wie es der des gesungenen Dramas ist, aufgewendet wird, ist auch zu verlangen, daß jeder Teil desselben gleichmäßig in Anspruch genommen und nicht einer auf Kosten eines anderen zurückgestellt wird, wie vor noch nicht langer Zeit infolge der merkwürdigen Entdeckung, daß das wichtigste an einem Drama Dekoration und Komparserie sei, die Schöpfungen unserer Klassiker und anderer Größen zu Ausstattungsstücken herabgewürdigt wurden.
Die Dichtung, die Musik, das szenische, schauspielerische, das gesangliche und orchestrale Element, alle diese sich gegenseitig häufig im Wege stehenden, ja widerstreitenden Bedingungen wollen in der Oper miteinander versöhnt, gegeneinander ausgeglichen und unter einen Hut gebracht sein, eine an Seiltänzerei gemahnende Aufgabe, die nur feinst entwickeltes Formgefühl zu lösen Aussicht auf Erfolg hat. *Den Angelpunkt dazu sehe ich in der glücklichen Balancierung des Verhältnisses zwischen Wort und Ton, die in der Abfassung des Textbuches Gestalt gewinnen muß.* Genügt die Dichtung allen strengen Ansprüchen an die Beziehungen zwischen Dramatik und Tonkunst, wird sich das Gebäude der letzteren auf dieser festen Unterlage ganz automatisch mühelos und wirksam aufbauen. Ohne solche jedoch bleibt auch die schönste Musik immer nur ein Haufen kostbarer Bruchstücke. Der Hauptzwiespalt zwischen der Tonkunst und dem Streben alles dramatischen Geschehens ist, daß jene zum Verweilen, dieses aber zum Vorwärtsdrängen neigt. Die Erkenntnis dieses Zwiespaltes und die Bestrebungen, ihn zu überbrücken, sind so alt als die Form der Oper

überhaupt, und in deren Entwicklungsgeschichte sind schon alle Wege dazu begangen worden, die nach unserem heutigen Ermessen überhaupt zur Verfügung stehen: das Arioso, die Arie, der mehrstimmige-, der Ensemble- und Chorsatz für das erste, das Sekko-, das begleitete und sinfonisch untermalte Rezitativ, das Melodram und das gesprochene Wort für das letztere Prinzip in dieser oder jener einfacheren oder reicheren Mischung. Auch wir werden uns künftig wieder dazu entschließen müssen, auf eine oder einige dieser gründlichst ausprobierten Formen zurückzugreifen. Beim »Was« steht uns in dieser Richtung keine andere Wahl mehr offen, unsere Aufgabe, unser »Neues« kann nur das »Wie« sein, mit dem wir diese Modelle ausfüllen, handhaben und sie miteinander aufs Vollendetste verbinden, dem Erzgießer gleich, der auch die einzelnen Teile einer Denkmalfigur ohne merkbare Naht so zusammenfügen muß, als wäre sie aus einem Stücke.

Darauf nun ist schon beim allerersten Entwurfe, bei der Festlegung des Szenariums und bei der folgenden Ausführung der dichterischen Rede entschieden Rücksicht zu nehmen. Der Verfasser eines Operntextes darf sich daher nicht bloß von Erwägungen leiten lassen, die für das gesprochene Drama ausreichen würden, er muß außerdem seine Arbeit durch die farbigen Gläser der Musik sehen, soll er etwas Brauchbares zustande bringen, was freilich voraussetzt, daß auch er einigermaßen musikalisch empfinde. Wer diese Gabe nicht besitzt, möge sich von solchem Unternehmen überhaupt fernhalten oder er muß sich den tonsetzerischen Wünschen des Komponisten anpassen, wie es bekanntermaßen bei Mozarts »Figaro«, Webers »Freischütz«, Goetz' »Widerspenstige«, bei Meyerbeer und Verdi der Fall war. Am günstigsten ist es freilich, wenn, wie bei Wagner und Lortzing, der Musiker auch über soviel poetisches Vermögen (das dramatische Fühlen als conditio sine qua non überhaupt vorausgesetzt, was unter den neueren deutschen Opernkomponisten aber selten zutrifft; sie alle sind allzusehr absolute Musiker) verfügt, daß er sich seine Texte selbst zu verfassen vermag; diesem Beispiel folgten seither manche bekannte Namen mit Glück. Warum sollte bei der inneren Verwandtschaft der Künste dem auch nicht so sein? Das Spezialistentum ist nur eine Rückbildungserscheinung des materialistischen 19. Jahrhunderts, von der ein Michelangelo, ein Lionardo da Vinci, ein Goethe z. B. nichts wußten. Diese Personalunion von Dichter und Tonsetzer befähigt letzteren, den gewählten Stoff ganz aus dem Geiste der Musik (die daher mit dem fertigen Textbuche in großen Zügen wenigstens dem Autor bereits vor dem seelischen Auge stehen wird) im allgemeinen und entsprechend dem Charakter seiner individuellen Begabung dafür insbesondere zu gestalten, und zwar sowohl nach der *dramaturgischen* wie *metrischen* Seite.

Die Wirkungsweise der Musik beruht auf Kontrasten hinsichtlich der Melodik, Harmonik, Rhythmik, Dynamik und des Tempo. Schon beim einfachsten Tanz oder Marsch tritt dieses Gesetz durch die Gliederung in Hauptteil und Trio in

Kraft und wächst natürlich mit den größeren Formen. Demnach muß, um Punkt eins zu genügen, bei Anlage der Handlung eine möglichst mannigfaltige Szenenfolge angestrebt werden, die es der Tonkunst gestattet, verschiedenartige Stimmungen, hochdramatisch, lyrisch, ernst, heiter, laute Massen- und ruhige Einzelwirkung, nebeneinander auszubreiten, und so durch häufige Abwechslung die Aufmerksamkeit des Zuhörers immer aufs neue zu fesseln. Der moderne, stundenlang zäh dahinfließende, gleichartige Klangbrei hingegen ist nur geeignet, abzuspannen, einzuschläfern. Und ebenso wichtig ist es, ja *der ganze Witz der Opernkomposition überhaupt liegt meines Erachtens in diesem Punkte, die Bewegungsmotive der Handlung, soweit es nur angeht, in musikalische Formen aufzulösen,* in Ariosos (Romanzen), Duette, Ensembles usw. Nur was sich gar nicht auf diese Art bezwingen lassen will, möge in allerknappster Fassung der rezitativischen Behandlung als der kurzweiligsten Weise, über solche Momente hinweg wieder rasch zu musikalischeren Partien zu kommen, überantwortet werden. In manchen Fällen, namentlich bei komischen Stoffen, wird man vielleicht sogar wieder auf das verbindende gesprochene Wort zurückgreifen wollen, oder, um dies uns heute barbarisch dünkende unvermittelte Abreißen und Wiederanknüpfen des Tonfadens zu vermeiden, vielleicht durch Heranziehung des Melodrams einen sanfteren Übergang zwischen diesen beiden verschiedenen Welten anbahnen. Diesen Weg hat ja neben Beethoven auch schon Marschner im »Hans Heiling« angedeutet, und L. Thuille in »Lobetanz«, R. Strauß in der »Ariadne« — von Z. Fibichs melodramatischer Trilogie »Hippodamia« und anderen »gesprochenen Opern« nicht zu reden — neuerlich zu gehen versucht.

Aus der Forderung nach gedrungenster Gestaltung des dramatischen Momentes, zwischen dessen kräftigen Einschnitten sich das musikalisch-lyrische Element genügend auszubreiten Gelegenheit finden soll und muß, ergibt sich von selbst, daß allzu bunte und verwickelte Handlungen, die viele Erklärungen erfordern, einer Oper nicht günstig sind; der musikalische Fluß wird dadurch zu oft unterbrochen, worunter der geschlossene Eindruck des Ganzen leidet.

Die Sucht unserer Bühnenleiter, das Publikum durch möglichst reichhaltige und vor allem stark gepfefferte Menüs anzulocken, ist — wenigstens, was das gesungene Drama betrifft — heute bereits vieux jeu. Denn mit den Sensationen, die seit den Tagen der »Tosca« das Kino in immer tollerer, konkurrenzgehetzterer Steigerung dessen entfesseltem Reizhunger zu bieten gelernt hat, kann es sein schwerfälliger, verhältnismäßig illusionsarmer Apparat nicht mehr aufnehmen. Mit eine Hauptursache der Novitätenmißernte während der letzten Dezennien ist also bestimmt in der Bevorzugung solcher nach psychischem Gehalt wie dramatischen Erfordernissen widermusikalischer, blutrünstiger Sujets von seiten der Komponisten und Direktoren zu suchen, welch

letztere ihre Wahl heute fast stets nur von dieser Beschaffenheit des Buches abhängig machen und damit regelmäßig draufzahlen. Wer nicht hören will, daß man in eine Oper gemeinhin der Musik wegen zu gehen pflegt (sonst suchte man das rezitierende Schauspiel auf), muß eben fühlen. Da nun die jüngere Produktion hierin nichts Rechtes zu bieten hat, wird sie eben fallen gelassen und — die Operette streicht den Profit davon ein. Wann endlich wird man in deutschen Landen wieder zur Einsicht kommen, daß ein mäßig bewegter, daher leicht zu gliedernder, nach E. T. A. Hoffmanns Forderung sogar schon pantomimisch restlos auszudrückender, möglichst unpolitischer, dafür aber von herzlicher Empfindung überfließender (was der Vertonung auf halbem Wege entgegenkommt!) Stoff der für das musikalische Drama verheißungsvollste ist? Man prüfe doch nur unsere Meisterwerke daraufhin! Nicht umsonst auch ist die sogenannte lyrische Oper in Frankreich zu so hoher Blüte gelangt, und behaupten deren hauptsächlichste Vertreter: Margarethe, Mignon und Manon noch heute in den Spielplänen der deutschen Bühne fest ihren Platz. Ja, man möchte beinahe versucht sein, diese Gattung des gesungenen Dramas als die diesem angemessenste und schlackenreinste anzusprechen, woraus Schlüsse zu ziehen und zu lernen sich jedenfalls verlohnen würde.

Hand in Hand mit der Vereinfachung der szenischen Anlage hätte auch eine solche auf größte Deutlichkeit und Allgemeinverständlichkeit abzielende des Textwortlautes zu gehen an Stelle der noch immer ihr Unwesen treibenden Metapher-überladenen, redseligen, »tiefsinnigen« Diktion, die allein der lahmen Phantasie des Musikers zur Krücke dienen muß. Bestimmt aber wird das musikalische Element in der Poesie, der *Rhythmus des Verses, der Strophe*, nebst dem ein weiteres einigendes Band um diesen schlingenden *Reim*, hinfort wieder hervorragende Bedeutung gewinnen, die bei den neueren, in sehr freien Maßen oder gar in Prosa abgefaßten Librettis gänzlich zurückgetreten war — zum Ruin des Genres, das nun weder in den perhorreszierten musikalischen noch gebundenen dichterischen Formen einen ihm Plastik verleihenden Halt fand und so, ein Körper ohne Knochen, zu gallertartiger Masse als äußerster Dekadenz romantischer Triebe entarten mußte. Wollen oder vielmehr können wir dank unseres namentlich durch Wagner verfeinerten, anspruchsvoller gewordenen Empfindens für Wahrheit und differenzierteste Prägnanz des musikalischen Ausdrucks im Vokalstil auch nicht mehr etwa die alte da capo-Arie samt ihren Verwandten wieder aufleben lassen, so muß dennoch die Musik bei allem Sich-ungezwungen-gebärden doch immer der ihr von der Natur gesteckten Ziele eingedenk bleiben und gleich der Architektur bestimmte Umrisse, Zäsuren, Abschlüsse aufweisen. Diese erhält sie nunmehr — wenn nicht gelegentlich doch auf ehemals gebrauchte Schemata zurückgegriffen wird oder neu erfundene hinzukommen — vom metrischen Bau der Dichtung mit ihrer den lyrischen, epischen, dramatischen Akzenten

angepaßten trochäischen, jambischen usf. Prosodie, ein bei aller Schrankenlosigkeit in der Ausmalung seelischer Prozesse tragfähiges, noch dazu höchst charakteristisches Gerüst, um das sich die Töne in reichstem Faltenwurfe anordnen können. Womit der zweite der oben erwähnten entscheidenden Faktoren seine endgültige Erfüllung findet.
Es ist eigentlich überflüssig, noch besonders hervorzuheben, daß diese von der Textgestaltung ausgehende Formgebung sich im musikalischen Teile vorerst auf die mit dem deutenden Wort eins gewordene seelenentschleiernde Gesangsmelodie, das ohnehin nächstliegende, eindringlichste, faßlichste Verständigungsmittel, übertragen muß. Die menschliche Stimme fordert daher, in ihre so sehr geschmälerten Rechte rückversetzt zu werden, denn, mag sich auch unsere psychische Verfassung im und beim einzelnen noch so sehr geläutert haben, sie ist, wie das jetzige Weltgeschehen beweist, nur Tünche, unter der die Grundleidenschaften unserer Natur: Liebe, Haß, Neid, Trotz, Furcht usw., die ständigen Erreger aller gelebten wie gespielten Dramen, ungeschwächt schlummern und nur der Stunde der Empörung harren. Das ist vielleicht der wohl sehr teuer erkaufte Gewinn der letzten Jahre, daß sie uns gewaltsam aus den Studierstuben herausrissen, in denen wir bereits seh- und gefühlsschwach zu werden drohten, und uns zwangen, der Natur, dem Schrecken, aber auch der Größe aller Wirklichkeit ins Antlitz zu schauen. Noch jede Kunst entnervte, wenn sie die Fühlung mit diesen Faktoren verlor, und bei der Musik, der unsinnlichsten aller, liegt die Gefahr hierzu am nächsten. Was für den Wilden gilt, der singt, wenn er liebt oder in den Kampf zieht, gilt noch ebenso für uns »Kulturmenschen«, woraus sich für die Zukunft ergibt, auch die Gestalten der Scheinwelt ihre Gefühle wieder in charakterisierendem Melos (das aber nicht ins expressionistische Extrem einer künstlich-primitiven unbegleiteten Monodie auszuschlagen braucht) ertönen zu lassen, statt in einem Zick-Zack-Deklamationsstil, der neben dem übermäßigen Orchester sich wie das fünfte Rad am Wagen ausnimmt und weder ausdrucksreich, noch anziehend, noch für die Kehle gesund ist. Im Rahmen einer maß- und geschmackvollen, die Wirkung des Gesanges wohl hebenden, doch nicht deckenden und somit das Verstehen des Textes fördernden Begleitung bleibt auch dann noch immer Gelegenheit genug, harmonische, polyphone, instrumentale Künste zu zeigen — wo sie am Platze sind. Insbesondere die erstgenannten, gegenwärtig das Um und Auf alles Komponierens, werden durch die an abertausend Beispielen von Bach und Händel bis R. Strauß aufzuzeigende Gesetzmäßigkeit, daß ein schwungvoller, großbogiger, edelliniger Belcanto unvereinbar ist mit verzwickten, kakophonen Akkordverschränkungen, daß ein solcher nur hochentwickeltem, für die feinsten psychischen Werte der Modulation empfänglichem Tonalitätsgefühle entspringen kann, in ihren neuropathischen Wucherungen heilsamen Einhalt erfahren. Die Modulation wird ihre Logik wieder vom sinngemäßen Tonfall der gehobenen Rede beziehen,

Max Friedländer

Conrad Ansorge

und schließlich gewinnen dadurch auch die Skalen neuerdings das jeder von ihnen unzweifelhaft eigene spezifische Kolorit zurück.
Die Sätze dieses letzten Abschnittes wollen jedoch nur ganz flüchtig angedeutet haben, welche gewichtigen Folgen in *jedem* kompositionstechnischen Belange die zentrale Aufstellung des — im Gegensatz zum ehemals geübten musikalisch-formalen — nun *textlich-formalen* Prinzipes nach sich ziehen muß; Folgen, die geeignet sind, dem gärenden Chaos, in dem wir uns momentan befinden, wieder eine neue Welt, eine Synthese von Romantik und Klassik, eine Musik gebändigter Kraft und innig beseelter, sinnlicher Schönheit entsteigen zu lassen, in deren durch Wohllaut berauschenden Tonfluten das von den äußeren Verhältnissen gemarterte europäische Hirn selbstvergessen untertauchen und sich gesund baden kann.
Wenn wir schon den Ausgang für die künftige deutsche Opernentwicklung von Wagner nehmen, müssen wir (siehe eingangs) vor allem dorthin zurück, wo der mit dem »Ring« eingeschlagene schmale und gefährliche Seitenpfad abzweigt, der von ihm selbst bis zur äußersten Grenze des der Sache Gemäßen verfolgt wurde, die höchstens noch technisch (Elektra), nicht aber mehr stilistisch überschritten werden konnte, ohne ins Abstruse, Widersinnige zu geraten. Wohl in diesem Bewußtsein predigte er unentwegt: »Kinder, macht Neues!« und war über etwaige geringere Einschätzung seiner früheren Werke recht ungehalten. Jener Wendepunkt war nun »Lohengrin«, in dem das dramatische Moment für die musikalische Gestaltung bestimmender wurde, die Arien ihr langgewohntes Kleid ablegten und vor allem der Übergang der Handlung zu Lyrik und umgekehrt ungemein ausgeglichen erscheint, *ohne daß jedoch der Ohr und Herz erfreuende, formal abgerundete Gesang die Oberhand eingebüßt hätte.* Daher wurde diese Oper auch zum Liebling — man kann es getrost sagen — der gesamten gesitteten Welt. Außer in ihren merkwürdigerweise bis heute ungenützt gebliebenen oder in anderer als von ihrem Urheber verfolgter Richtung großzuziehenden Keimen wird der weiterblickende Künstler freilich auch noch anderwärts Fäden aufzufinden bemüht sein, die ihn glücklich durch das Labyrinth von Fußangeln, mit denen das Feld der musikdramatischen Komposition so reichlich bestückt ist, zu leiten geeignet erscheinen. Etwa bei Verdis »Falstaff« oder im Puccinischen urmusikalischen Modus der mit dem dramatischen Aufstieg einer Szene Schritt haltenden Steigerung eines den Affekten, der Situation derselben entsprechenden Themas in Variationenweise. Dieses Vorgehen erscheint mir überdies psychologisch weitaus treffender als das System der Leitmotive.
Was uns Deutschen im Belange einer »deutschen Oper« laut dem hiermit Vorgebrachten demnach zunächst und am meisten nottut, ist, daß wir uns die Beherrschung der zum eigenen Schaden während der letzten Jahrzehnte nur zu sehr vernachlässigten geistig-formalen Technik dieser Kunstgattung wieder gründlich angelegen sein lassen. Das unserem Wesen Gemäße, die Tiefe,

das Gemüt, wird ihr dann aus eigenem zufließen, ja durch sie erst zu entschiedener Geltung kommen. Unsere nur zu bekannte große Anpassungsfähigkeit an alles Fremde und ihr schon einmal bewiesener so glänzender Erfolg auf besagtem Gebiet läßt dann die Erwartung einer baldigen Erneuerung dieser Erscheinung nicht unbegründet, infolge deren wir wieder Werke erhalten werden, die sich behaupten und uns der ständigen beschämenden Anleihen beim Auslande entheben. Das deutsche Volk wird jetzt hoffentlich inne geworden sein, daß es auf andere nicht rechnen darf, daß es nur auf die eigene Kraft angewiesen ist, was ihm ein Ansporn mehr sein sollte, alle innerhalb seiner ruhenden vielfachen, reichen und noch ungehobenen Fähigkeiten bis zur letzten ans Licht zu bringen und liebevoll, tatenfroh zu pflegen.

DIE MUSIK IN DER WELTKRISE

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Im Jahre 1909 erschien ein Werk von Rudolf Louis über »Die deutsche Musik der Gegenwart«, das trotz stark subjektiver Urteile wertvoll und auch heute noch lesenswert ist. 1913 folgte ein gründliches und doch nicht akademisch trockenes Buch von Walter Niemann über »Die Musik seit Richard Wagner«, — als Kompendium der neueren Musik bis jetzt unübertroffen. Hier schon dämmert die Erkenntnis, der sich Louis schroff verschloß, daß die Geschichte der neueren Musik nicht ausschließlich eine Geschichte der deutschen Musik ist; und daß zwar der Künstler ein Vaterland, eine Heimat hat, die Kunst aber keine Grenzpfähle kennt und sich, gleich dem Sternenhimmel, weder national noch politisch einteilen läßt. Die künstlerischen Ereignisse der letzten zehn Jahre haben diese Erkenntnis gefestigt und das Gesichtsfeld überraschend geweitet. So konnte denn ein Werk entstehen, das zu letzten Erkenntnissen über Wesen und Inhalt der modernen Tonkunst vordringt: *»Die Musik in der Weltkrise«* von *Adolf Weißmann* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin 1922).
Im ersten Teil des Buches (»Der Weg des neuen Geistes«) wird der Auflösungs- und Zersetzungsprozeß gezeigt, dem die Musik in der nachklassischen Zeit verfällt. An Stelle des Ausdrucks der Kraft tritt die »Erregung«, die »den Rhythmus erweicht«, zumal den formbildenden Großrhythmus; und die symmetrische, monumentale Kunst verschwindet zugunsten einer »Nervenkunst«. Besonders fesselnd sind hier Wagner und Liszt charakterisiert. Daß Wagners Harmonik im Grunde gar nicht neu, sondern »durchaus

von den Ideen der Zeit und Liszts abhängig« ist, wird klar erkannt; ebenso Liszts formale Schwäche, die ihn hinderte, seine genialen Einfälle kunstvoll zu verarbeiten. Seine symphonischen Dichtungen erscheinen »mehr klangschöpferisch als eigenschöpferisch«. Wagners Musik ist nicht, wie die Beethovens, baumeisterlich, sondern sinnlich; farbig; reizsam. Die Melodie wird zum Leitmotiv verkürzt, die Sonatenform zerstört. (Brahms versucht ohne bleibenden Erfolg die große Form wiederherzustellen, »die in eigenen Werken streckenweis ohne Einfall fortläuft«.) Der erhöhten Reizsamkeit entspricht eine gesteigerte Chromatik, eine Zersetzung der Tonart. Auch wird zugunsten der Farbigkeit das Vokale zurückgedrängt, der Instrumentalklang dagegen liebevoll gepflegt. So tritt die Musik, neben der Verbindung mit der Poesie, in innige Beziehungen zur Malerei. Schon bei Schumann und Chopin zeigen sich Anfänge eines dem malerischen verwandten musikalischen Impressionismus.

Man könnte Weißmanns Buch eine Geschichte der impressionistischen Musik nennen, wenn nicht im letzten Teil der Expressionismus als unausbleibliche Reaktionserscheinung ausführlich behandelt würde. Immer und immer wieder betont der Verfasser das Streben der Komponisten, farbige Wirkungen hervorzubringen, neue Farbenmischungen zu erfinden, Rhythmik, Harmonik und Melodik aus malerischen Gründen »umzubiegen«. Vielleicht geht er darin etwas zu weit. (Unsere Bezeichnung »Klang*farbe*« ist irreführend, der französische Ausdruck »timbre« viel klarer.) Zweifellos aber verallgemeinert er zu sehr, wenn er in den nachklassischen Komponisten nur Nervenmenschen sieht, mit »gebrochenem Willen« und »gebrochener Kraft«, die eine »zwitterhafte« Musik schaffen. (Waren sie wirklich alle Dekadenten?) —

Je mehr der Zersetzungsprozeß fortschreitet, desto mehr bemächtigt sich das Unternehmertum der geschaffenen Musik und seiner Interpreten. Berlioz und Wagner machten insofern den Anfang, als sie mit großem Geschick »ihre eigenen Unternehmer« waren. An Stelle wahrer Kunstpflege tritt alsbald der Kunst-»Betrieb«; Kunst und Künstler werden »Ware«. Hier erscheint England als Vorbild; es hat schon Haydn, Händel und Mendelssohn persönlich importiert und stets den anderweitig erworbenen Ruhm großer Künstler ausgebeutet. Nun kommt noch Amerika hinzu, das die in Berlin, Leipzig und Wien taxierte Ware »verwertet«. Auch in Deutschland ist man sehr bald auf der Höhe. Reger hält mit Verlegern und Unternehmern gleichen Schritt; Strauß, Mahler, Weingartner setzen sich und ihre Werke als Dirigenten durch, nur Pfitzner bleibt dem »Betriebe« fern. Verkannte Genies gibt es nun kaum noch, »aber manches gemachte«.

Hier wie überall zeigt sich Weißmann als unabhängiger Kritiker seiner Zeit. Er spricht unbekümmert aus, was ist, lobt gute Freunde nicht (wie Louis) über Gebühr und scheut auch nicht die Feindschaft mächtiger Gegner:

Einer der wenigen, die das Mäntelchen nicht nach dem Winde hängen, und dem man deshalb auch da mit Achtung und Sympathie zuhört, wo man persönlich nicht der gleichen Meinung sein kann.
Die politischen Dinge streift Weißmann nur mit wenigen Worten. Er zeigt die Hinneigung des heutigen Komponisten zum Sozialismus und Kommunismus, seine suggestive Beeinflussung durch Sowjet-Rußland, seine Posierung als »Proletarier«. Und mit feiner Ironie bemerkt er: »Der Proletarier mag den Bourgeois beschimpfen; sein Wunsch ist, einer zu werden«.
Allenthalben finden sich solche kleinen Randbemerkungen, die das Bild farbig machen. Weißmann doziert nicht, sondern geht mit dem Leser spazieren, weist hierhin, dorthin, spricht zwanglos aus, was er sieht, wie er es sieht, bestätigt sich, kommt oft auf das gleiche zurück, korrigiert sich zuweilen, ergänzt sich und zwingt so den Begleiter zu eigenem Nachdenken. Nie drängt er dem Leser seine Meinung auf; und es zeigt sich auf jeder Seite, daß seine sokratische Methode der des überscharfsinnigen Sophisten Paul Bekker ebenso überlegen ist wie der unserer »größtenteils amusischen« Musikwissenschaftler. (»Von allen inkompetenten Beurteilern musikalischer Dinge,« sagt Louis am Schlusse seines temperamentvollen Buches, »sind die am gefährlichsten, die zugleich wissenschaftlich Fachleute und künstlerisch Dilettanten sind«.)
Der zweite Teil des Weißmannschen Buches (»Die Schaffenden und ihr Werk«) beschäftigt sich in zwangloser Form mit den wichtigsten Einzelerscheinungen der zeitgenössischen Musik. Die Führernaturen werden plastisch herausgestellt, die kleineren Geister nebenher, zwischendurch erwähnt. Manch bekannter Name fehlt; unbekannte Namen erklingen. Das erste Kapitel gilt den Wagnerianern. (Sehr treffend heißt es: »Wagner hat die Sehnsucht der Bourgeoisie aller Länder erfüllt«.) Weißmann verspottet die Nachfolger und Nachahmer des Bayreuther Meisters nicht, im Gegenteil er streichelt sie liebevoll. Aber wenn er auch immer suaviter in modo bleibt, stets ist er fortiter in re. Man lese z. B. nach, was er über Schillings sagt; nur ein paar Zeilen, und doch: es bleibt kein Wort hinzuzusetzen.
Bruckner, der Unproblematische, taucht auf. Dann Gustav Mahler. Dieses Mahler-Kapitel ist das schönste des Buches. Bekker hat Mahler bewiesen, Weißmann hat ihn verstanden. Wie er dem Tondichter zu weltenfernen Höhen folgt (ohne zu verhimmeln) und gleichzeitig mit ruhigem Blick in alle Abgründe schaut, dafür gibt es nur ein Wort: Hinreißend! —
Auch das Kapitel über Pfitzner ist schön und klar. »Mehr Wissen als Urkraft.« »Überfluß an Charakter und Theorie.« »Überwiegen der starken Kräfte des Willens über die nicht geringen der schöpferischen Begabung.« Gewiß; aber deshalb sollte man diesen unantastbaren Idealisten doch nicht einen »Ideologen« nennen.
Bei Richard Strauß wird der Gegensatz zu Richard Wagner betont. Seine Kunst ist »unerotisch« (wirklich?), »diesseitig«, »bürgerlich«, in der schwäch-

lichen, sentimentalen Melodik an Mendelssohn erinnernd. Mit leiser Ironie deutet Weißmann auch auf den »Verwertungstrieb« des »bisher letzten deutschen Genies« hin.

Schönberg, »der größte Verneiner«, »die stärkste Macht des Umsturzes«, ist mit etwas kühler Sachlichkeit geschildert. Man kann Schönbergs Musik schroff ablehnen, kann leidenschaftlich für sie Partei ergreifen. Aber kühl bleiben? Es scheint, daß sich Weißmann hier vorläufig noch nicht festlegen mag.

Mit Schönberg kommen wir zum Expressionismus. Der ist für Weißmann zunächst nur »ein neues Schlagwort, eine neue Schablone«, die »Begabte und Unbegabte deckt«. Eine »Diktatur der Minderheit«. Aber er lauscht doch mit Interesse und Wohlwollen den neuen Klängen, immer bereit, das Starke, Lebensfähige anzuerkennen, wo es sich zeigt.

Ein Schlußkapitel behandelt kurz die Musikgattungen. Das Oratorium ist verschwunden. Für Klavier hat seit langem niemand mehr etwas Bedeutendes geschrieben. Die Oper, auf Aristokratie und Plutokratie angewiesen, scheint, wenigstens in Deutschland, kaum zu retten. Eine neue Gattung bürgert sich auf dem Theater ein: das mimische Drama mit Musik. (Diesem künstlerischen Gegenstück zum Film gehört vielleicht die Zukunft.)

Bemerkenswert ist die Abkehr vom Orchester, die Rückkehr zur Einfachheit, zum Linearen, zur Kammermusik. Die Sinnlichkeit hat sich (wenigstens in der Musik) ausgetobt, geistige Werte werden wieder erstrebt. Leider oft ohne Rücksicht auf das Ohr. Ist die Krise überstanden, so kann eine neue Synthese zwischen Geist und Sinnlichkeit versucht werden. —

Die Kapitel, die von der außerdeutschen Musik handeln, können hier nicht näher betrachtet werden. Doch erscheinen einige Anmerkungen nötig:

Ravel ist kein »charmeur«, sondern ein Anti-Debussyst, der nicht wie dieser den charme der Dissonanzen, sondern im Gegenteil ihre charakteristische Herbheit liebt. Eric Satie, von dem Debussy einiges aus sehr persönlichen Gründen instrumentierte, wird weder in Frankreich noch sonstwo ernst genommen; ist auch kaum mehr als ein dilettantischer blagueur, (Nebenbei: *das* [la] chanson gibt es so wenig wie *die* [le] conservatoire.)

Von den spanischen Komponisten erwähnt Weißmann den begabtesten nicht: Joaquin Turina. Den nächst ihm bedeutendsten, Manuel de Falla, nennt er einen »Klavierkomponisten«, mit ebensoviel Recht, wie man Richard Strauß unter Nichtbeachtung seiner Bühnen- und Orchesterwerke einen »Klavierkomponisten« nennen könnte. Die leichtschwebende Seguidilla ist ein andalusischer, nicht ein südamerikanischer Tanz und hat mit »kreolischer Wildheit« nichts zu tun.

Mussorgsky heißt mit Vornamen nicht Peter, sondern Modest; Petrowitsch bedeutet: Peters Sohn. Die russischen Komponisten kann man nicht schon deshalb Dilettanten nennen, weil sie fast sämtlich einen zivilen Beruf haben.

Nur ein Druckfehler ist wohl die Opuszahl der Beethovenschen Hammerklaviersonate: 10 statt 106. —

Ganz ausgezeichnet ist der Abschnitt über die neue italienische Musik. Doch scheint Weißmanns Beurteilung der ausländischen Tonkunst im allgemeinen zu sehr durch seinen Standpunkt bedingt: Er sieht sie von Berlin aus. Den nationalen Komponisten kleiner Länder wird er nicht immer gerecht. Auch nicht den fremdländischen Bühnenwerken, die er zum Teil nur aus der Partitur oder aus Berichten kennt, nicht im Theater gesehen hat. Hier zeigt sich übrigens ein Unterschied zu dem Niemannschen Buche: Niemann ist belesener, Weißmann meist instinktsicherer. Niemann irrt zuweilen in wesentlichen Dingen, Weißmann fast ausschließlich im detail. Davon abgesehen verdient Weißmanns Buch auch deshalb den Vorzug, weil es bis in unsere Tage hineinreicht, und weil es künstlerische Erlebnisse wiedergiebt, die immer wertvoller sind als musikliterarische Beschreibungen und Belehrungen.

Für den, der Weißmanns frühere Bücher kennt, ist das neue Werk auch in stilistischer Hinsicht eine freudige Überraschung. Während der Verfasser früher eine blumig verschnörkelte, tausendfach gewundene, preziöse Ausdrucksweise liebte, stellt er jetzt kurze Hauptsätze bündelweise nebeneinander. Auch er ist offenbar vom Impressionisten zum Expressionisten geworden; und nur selten spricht er noch von »blaugrünen Holzbläsern«, »purpurrotem Blech« und ähnlichen subjektiven Farbeneindrücken. (Nur Banausen glauben, man dürfe seine Meinungen und seinen Stil nicht ändern. Jeder wertvolle Mensch ist mit 50 Jahren ein anderer als mit 30; und wenn er diese Veränderung verneint oder vertuscht, so täuscht er sich oder seine Umgebung.)

Eine brennende Frage läßt Weißmanns Buch offen: Was wird aus der deutschen Musik werden?

Unsere musikalische Kultur ist zunächst von *wirtschaftlichen* Faktoren abhängig. Heute mehr denn je. Viele Orchester müssen sich auflösen, andere mit minderwertigen Mitgliedern auskommen; die Verleger werden nur noch »Schlager« drucken, Kompositionen von sicherem Massenerfolg; und große Werke können nur selten noch entstehen, weil ihre Schöpfer, wenn sie keine Papiermarkmillionäre sind, während der Schaffensperiode, die ihnen nichts einträgt, verhungern müßten. Daher wohl die allgemeine Abkehr von der sinfonischen Musik und die Rückkehr zur Kammermusik. Die große Mehrheit der deutschen Tonsetzer wird künftig nur das schaffen können, was sich in kärglichen Feierstunden niederschreiben und ohne große Mittel aufführen läßt.

Die *politischen* Faktoren haben geringere Bedeutung. Eine nationalistische wie eine internationale Musik hätte (sofern sie überhaupt möglich ist) wenig Aussicht auf Erfolg. Im Inland gelten noch immer die reinmenschlichen Gefühlswerte der Musik mehr als alles andere, und im Auslande würde

man eine deutschnationale oder sozialistische Tonkunst ebenso belächeln, wie eine gewollt internationale Musik verachten.
Blieben noch die *künstlerischen* Faktoren. Soll man, wird man künftig vertikale oder horizontale Musik schreiben? Unser Tonsystem durch Drittel- oder Vierteltöne erweitern? Weiter auflösen, auch Takt und Tonalität, oder irgendwie neu aufbauen? Tausend Fragen tauchen auf. Wir alle wissen: Zwischen Volkskunst und Höhenkunst klafft ein tiefer Abgrund. Das für Höhenkunst empfängliche Publikum ist in Deutschland unrettbar proletarisiert, zum Besuch von Konzerten und Opernvorstellungen kaum noch in der Lage; und sein Ersatz, die neuen Reichen, wird frühestens in der zweiten oder dritten Generation fähig sein große Kunst aufzunehmen. Andererseits erscheint aber auch das heutige »Volk« nicht als ein ideales Publikum; es sucht in der Kunst nur platten Sinnengenuß oder parteiische Verherrlichung der geliebten Klassenideale. So wird die Kunst entwürdigt, zur Prostitution an den reichen oder den minderbemittelten Pöbel teils verführt, teils gezwungen. Der wahre Künstler, man sage, was man wolle, kann natürlich nie Kommunist oder Sozialist sein. Er ist, auch wenn er friert und hungert, nur seiner Lebenshaltung nach Proletarier, bleibt aber als Persönlichkeit *Aristokrat.* (Ausnahmemensch, nicht Herdentier.) Er mag wohl, infolge seiner wirtschaftlichen Lage, sozialistisch denken lernen, wird sich aber niemals dem »echten« Proletarier geistig verwandt fühlen.
Die Aussichten für den öffentlichen Musik-»Betrieb« sind also ungünstig. Dafür scheint sich eine Rückkehr zu guter Hausmusik vorzubereiten. Noch freilich hindert unser abgenutztes Tonsystem die Schaffung neuen Wohlklanges. Den aber braucht das gequälte Menschenherz, das nicht durch neue Dissonanzen und ausgeklügelte Komponiersysteme gestärkt, erfreut und getröstet werden kann. Die Musik der Expressionisten und Atonalisten ist ja gewiß recht interessant, zumal für den Fachmann; ins Haus aber wird diese Musik nie dringen, und ins Volk schon gar nicht. Immerhin soll man sie nicht verspotten. Über Ausdruckswillen und Ausdruckskraft verfügt die junge Generation zweifellos in reichstem Maße; es fehlt ihr bislang nur ein brauchbares Tonmaterial für ihre neuen Ideen. Sobald dieses neue Tonmaterial (das wir längst haben) praktisch allgemein nutzbar gemacht ist, wird die Krise in der Musik vorüber und einem neuen Musikgenie der Weg geebnet sein.
Weißmann sieht in der nachklassischen Musik eine fortschreitende Abschwächung der musikalischen Potenz. Ich sehe etwas anderes: *eine fortschreitende Abnutzung des Tonmaterials.* Die musikalische Potenz unserer Komponisten hat sich gewiß nicht abgeschwächt, sondern eher gesteigert; aber das Tonmaterial ist nicht jungfräulich geblieben. Es ist unerfreulich alt, trocken, ledern und schließlich *unfruchtbar* geworden. Kein neuer Beethoven, Mozart, Bach oder Wagner könnte mit diesem abgenutzten Material mehr

zuwege bringen, als in der neuen Zeit geschaffen worden ist. Und kein neues Genie wird erstehen, bevor wir uns nicht aus dem Käfig der Halbtöne in die freie Natur gerettet haben.
Inzwischen wollen wir nicht verzweifeln. *Gott und die Kunst können weder sich selbst vernichten noch von außen her vernichtet werden.* Sie überleben mit oder ohne ihre und unsere Zustimmung alle Krisen und sind somit keineswegs allmächtig, aber ewig.
Wir haben eher Grund zu hoffen. Denn die technisch komplizierte, mühsam erklügelte und raffiniert kombinierte Musik hat ihre Rolle offenbar ausgespielt. Und »*modern*« scheint wieder eine schlichte, edel geformte und wahrhaft empfundene Musik zu werden.
»Die Krise der Weltmusik«, sagt Weißmann am Schlusse seines schönen und tiefen Buches, »wird lange dauern, aber durch ein zusammenfassendes Genie einmal ihr Ende finden«. »Und wenn auch die Atonalität alles umzustürzen droht, es wird eine gereinigte Musik mit festem Mittelpunkt geboren werden.«

DER WERT DER MUSIKÄSTHETIK

VON

KURT ENGELBRECHT-STRASSBERG

Als ich einmal zu einem alten Praktiker, einem Hochschulprofessor, die Ansicht aussprach, es sei doch wohl wünschenswert, daß die Musikästhetik als Spezialfach der Musikwissenschaft angesehen und geachtet werde, und daß man ihr einen eigenen Lehrstuhl an einer Universität errichte, da schlug er entsetzt die Hände ineinander und rief mit verzerrten Mienen: »Um Gottes willen, nur das nicht! Es wird schon viel mehr musikästhetisiert, als der Musik gesund ist. Musik ist eine Kunst, ja, vielleicht *die* Kunst, und Kunst kommt von Können her! Pah, wer viel kann, redet nicht viel, und wer viel redet, der kann gewöhnlich nichts! Und worauf kommt's denn bei Ihrer sogenannten Musikästhetik an? He?«
Der ganze Ton seiner recht heftigen Erwiderung zeigte, daß es mir auch durch die triftigste Begründung meiner Ansicht wohl kaum gelingen würde, ihn zu überzeugen, daß die Musikästhetik am Ende doch auch einen Sinn und Zweck, und deshalb auch einen Wert für die Musik selber habe. Ich schwieg. Aber sein heftiger Einwurf hat mich in nachdenksamen Stunden doch öfters noch beschäftigt.
Hatte er so völlig unrecht, wie es mir im ersten Augenblick scheinen wollte? Vom Standpunkt des Praktikers sicher nicht. Denn gegen sein Argument, daß alles Reden dem praktischen Können nur Abbruch tue, ließ sich nicht

viel einwenden. Es war ein nur allzu oft bewährter Erfahrungssatz. Auch der Kunsthistoriker weiß ein traurig Lied vom unheilvollen Reden zu singen. Er sieht, daß in hohen Blütezeiten der Kunst, da positive Werte in reichster Fülle geschaffen werden, nur wenig über die Kunst selber geredet und geschrieben wird. Mit dem Anwachsen einer rein ästhetischen Literatur kündet sich auch allemal der beginnende Zerfall, die Abnahme der produktiven Schaffenskräfte an.

Eine allgemein gültige Regel läßt sich daraus jedoch nicht ableiten; doch davon später. Jedenfalls kann man es verstehen, wenn der Praktiker eine lebhafte Abneigung gegen alles Ästhetisieren und damit auch gegen die Ästhetik als Wissenschaft zeigt.

Und dann — mit vollem Recht — fürchtet er, daß Unkundige, d.h. Nichtkönner, die mit den einfachsten — und schwierigsten Anfangsgründen seiner Technik nicht von Grund aus vertraut sind, ihm in das Handwerk pfuschen und ihn, den Mann der Erfahrung, eines Besseren belehren und ihm womöglich die Freude an seiner Kunst verderben wollen. Der Musikpraktiker fühlt sich zum Musikästhetiker in einem ähnlichen Gegensatz, ja geradezu feindlichen Verhältnis stehen, wie der Feldherr zum Federfuchser. Er weiß auch, daß genau, wie die Strategie aus den Erfahrungen der Schlachten selber hervorgegangen ist, so auch alle Ästhetik sich letzten Endes aus den Beobachtungen am lebensvollen Schaffen der Künstler herschreibt. Und stets wird er uns triumphierend auf den göttlichen Ursprung der Kunst und die menschliche Herkunft der Ästhetik hinweisen.

Trotzdem jedoch hat er nicht völlig recht.

Meistens verwechselt er ein billiges Ästhetisieren, ein Drumherumreden und Klugschnacken über die Kunst, wie es schließlich jeder wortgewandte Unkundige fertigbringt, mit der Ästhetik, die als Lehre vom Schönen und seinen Wirkungen auf die menschliche Seele von alters her als ein Teilgebiet der Philosophie und damit als Wissenschaft angesehen und geachtet wurde. Die sinnliche Aufnahme des Schönen bringt in uns eine ganze Reihe von Gefühls- und Empfindungskomplexen in schwingende Bewegung. Wer wollte wohl leugnen, daß sie zu unserem wichtigsten und bedeutungsvollsten geistigen Daseinsschatze gehören, diese vielfältig und wunderlich abgestuften Erregungen des menschlichen Gemütes! Und wer mag der Philosophie, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, das geistige Wesen des Menschen nach all seinen Betätigungskreisen hin zu durchforschen, das gute Recht absprechen, gerade auch diese tief innerlichen, schwer enthüllbaren Vorgänge zu erforschen und klarzulegen?

Nein, wahre Ästhetik hat ihre Berechtigung schon allein, weil sie Wissenschaft ist.

Damit fällt dann auch ein weiterer Einwand. Ästhetik als Wissenschaft kann nicht von Unkundigen getrieben werden. Ein ästhetisierendes Geschwätz,

wie es der über alles und nichts schreibende Journalist gern einmal vom Stapel läßt, hat mit Ästhetik gar nichts zu tun. Es kann der Kunst auch nicht förderlich sein, es kann ihr nur schaden. Darüber durften wir in der Gegenwart mit ihren journalismusentstammten zahlreichen Kunst-Ismen ja leider genug üble Erfahrungen verzeichnen.

Der tiefe Denker jedoch, der wahre Philosoph wird über ästhetische Fragen nicht etwa nur schreiben, weil die Ästhetik nun einmal üblicherweise in ein philosophisches System hineingehört. Nein, er wird sich genau orientieren und den einschlägigen Problemen ein ebenso liebevoll vertieftes Nachdenken widmen wie denen der Metaphysik, der Logik und der Erkenntnistheorie.

Die Frucht aber seines wissenschaftlich gründlichen Nachdenkens wird der Kunst irgendwie zugute kommen, und sei es auch, wie bei dem Beispiele des Aristoteles und seiner grundlegenden Beeinflussung spätmittelalterlicher Kunstübung, auf dem Umwege über die Welt- und Lebensanschauung hin. In neuerer und neuester Zeit bieten sich Kant und Schiller, Spinoza und Goethe, Schopenhauer und Wagner als überzeugende Beispiele dar; von dem innigen Zusammengehen der Schelling und Schleiermacher mit den Schlegel, Tieck und Novalis ganz zu schweigen.

Musikästhetik ist nur ein Teil der Ästhetik überhaupt. Ihre Probleme sind denjenigen der Kunst- und Literarästhetik denkbar nahe verwandt. Es läßt sich also durchaus nicht einsehen, weshalb sie nicht auch als Wissenschaft getrieben und gewertet, gehegt und gepflegt werden sollte und weshalb sie nicht auch der Musik wertvolle, vielleicht hochbedeutsame Dienste zu leisten imstande wäre.

Daß man aus ihrem Studium allein heraus niemals ein tüchtiger Musiker werden kann, versteht sich von selber. Wenn aber gerade von ernsten denkenden Musikern so häufig darüber geklagt wird, daß es unter ihren Kollegen so viel reine Handwerker gäbe, die ein wiederzugebendes Werk nicht entfernt mit dem Geiste seines Schöpfers zu erfüllen vermöchten, so trägt an dieser bedauerlichen Tatsache die Geringachtung der Musikästhetik sicherlich einen nicht geringen Teil der Schuld.

Der Einwand jedoch, daß alle Kunst dem Reden feindlich sei, trifft für die Musik nicht einmal zu. Ohne daß ich sie etwa als eine geschwätzige Kunst hinstellen möchte, muß ich doch an die Tatsache erinnern, daß fast alle unseren großen Meister von Beethoven an vortreffliche, feinsinnige, teilweise sogar glänzend federgewandte Musikästhetiker gewesen sind. Sie besaßen zu viel Geist, um nicht mit Freude den Urgründen ihrer wunderbaren Schaffensfähigkeiten nachzugrübeln. Man kann allen ausübenden Künstlern nicht dringend genug empfehlen, sich mit ihren Schriften genau zu befassen.

Sie selber, die Schaffenden, sind am besten befähigt, den Wert der Musikästhetik zu erweisen und sie aus Geringschätzung und Verachtung, die ihr heute noch gewöhnlich bezeigt wird, zu erheben.

BEMERKUNGEN ZU BUSONIS FRAGE: WAS GAB UNS BEETHOVEN?

VON

WILLY BARDAS-BERLIN

Die geistvollen Ausführungen Busonis über das Beethoven-Problem geben mir Anregung zu einigen Bemerkungen, die die Frage auch von anderen Seiten beleuchten sollen.

Busoni geht in seinem Artikel »Was gab uns Beethoven?« (»Die Musik«, XV. Jahrgang, Heft 1) von den Äußerungen eines Zuhörers aus, der die »Beethovensche« Art gewisser Stellen bei Mozart mit respektvollem Staunen, und die »Mozartsche« Art gewisser Stellen bei Beethoven mit nachsichtigem Lächeln konstatiert. Busoni sagt weiter, der Zuhörer übersehe, daß Mozart, wo er Beethovensch anmutet, bedeutend und original, hingegen, daß Beethoven, wo er an Mozart erinnert, unbedeutend und entlehnend ist, und folgert daraus: Ein Mozart kann zuweilen auch den Ton anschlagen, der unsere Zeit bei Beethoven mit Ehrfurcht erfüllt; Beethoven könne aber Mozart, wo er ihm vorschwebt, nicht erreichen. Hier liegt meines Erachtens ein Trugschluß vor.

Da Beethovens Kunstrichtung eine andere war als Mozarts, kann von einem Erreichen-Wollen resp. Nicht-erreichen-Können schlechthin nicht die Rede sein. Aus der unleugbaren Tatsache, daß Beethoven in den Mozartschen Stellen nur unbedeutend und entlehnend ist, folgt also nur, daß er hier noch nicht zu jener eigenen Physiognomie gelangt ist, die sein Schaffen schließlich von Mozart unterschied. Beide hatten ihre eigene Physiognomie, aber Beethoven hatte sich anfänglich noch nicht von jenem großen Beispiel frei gemacht, von dem er sich abwenden mußte, wie Busoni so richtig sagt, um ihm treu zu bleiben, und von dem er sich ja auch tatsächlich emanzipierte, ohne ihm in der Reinheit der künstlerischen Gesinnung untreu zu werden. Gemeint ist die Abkehr von Anpassung, Imitation, Epigonenschaft usw. und die Bekennung zu eigener Originalität, zur Urquelle der Produktivität, aus der vorher jene andere bis dahin und bis heute beispiellose Erscheinung emporwuchs.

Daß Beethoven schließlich, wenn auch in anderer Weise, zu einer gleichfalls beispiellosen Originalität gelangte, leugnet gewiß auch Busoni nicht. Aus diesem Grunde ist es unstichhaltig und ungerecht, zur Parallele gerade Mozartsche Stellen seines Schaffens heranzuziehen, die ja nichts weiter beweisen, als daß hier der Originalitätstrieb noch nicht zur vollen Auswirkung gelangt ist. Wenn diese Auswirkung späterhin erst dadurch möglich wurde, daß das »Menschliche«, »Ringende« in den Bereich der Kunst trat, so erübrigt sich die Frage, »ob das einen Gewinn, eine Erhöhung für die Musik bedeuten könne«, denn tatsächlich ist eine in ihrer Art ebenfalls beispiellose Musik eben durch die Erschließung dieser Quellen für die musikalische Gestaltung

entstanden. Es erscheint darum als eine rein theoretische Frage, »ob es die Aufgabe der Musik ist, menschlich zu sein, anstatt rein klanglich und schön gestaltend zu bleiben«. Ich weiß nicht, wie Busoni die »Aufgabe der Musik« definieren würde. Aber es ist wohl undenkbar, irgendeine Definition zu finden, bei der das Beethovensche Schaffen, selbst in seinen groteskesten Ausläufern, nicht mit unter den Begriff »Musik« fallen müßte. Da seine Kunst ein Gewinn ist, müssen die Quellen seiner Kunst auch ein Gewinn für die Musik gewesen sein — wenn man schon von Gewinn sprechen will, wo es sich eigentlich um die Gründe der Entwicklung handelt. Zu noch stärkeren Bedenken geben die Ausdrücke »rein klanglich« und »schön gestaltend« Anlaß. Denn mit ihnen wird ein Versuch einer Abgrenzung der Aufgaben der Musik unternommen. Was ist denn rein klanglich? Gibt es etwas Reinklangliches, eine rein klangliche Schönheit? Wirkt nicht jedes Klangliche irgendwie auf das Gefühl und wird nicht das Urteil, ob etwas reinklanglich sei, erst durch die mehr oder minder starke Erregung des Gefühls bestimmt? Was ist »schön gestaltend« oder schön gestaltet? Was ist überhaupt schön? Herrscht hier Eindeutigkeit des Begriffs? Einstimmigkeit des Urteils? Gibt es einen objektiven Maßstab? Sind römische Skulpturen schöner als Rodinsche? Sind Raffaels Stanzen schöner als Michelangelos Sixtina? Der Begriff der Schönheit ist doch wohl subjektiv verschieden, das Schönheitsideal wandelt sich erfahrungsgemäß im Lauf der Zeiten und der Entwicklung, und zwar vermutlich ebensosehr *wegen* der sich wandelnden Einstellung zu den Problemen des Lebens, wie *trotz* der ewig gleichbleibenden Sehnsucht nach Schönheit.
Und vor allem: fehlt denn bei Mozart das Menschliche als Kunstquelle? War nicht auch er irgendwie »menschlich« im Hinblick auf Leben und Schönheitssehnsucht orientiert, und war die Quelle des Beethovenschen Ringens nicht gleichfalls Schönheitssehnen? Ist die noch immer einzig dastehende Vollendung Mozartscher Gestaltungskunst etwa die Folge eines Fehlens der menschlichringenden, nach Verkörperung des Wollens strebenden Produktionsquellen? Ist Mozart nicht auch dort groß, wenn nicht sogar am größten, wo er, wie Busoni sagt, Beethovensch anmutet und bedeutend und original bleibt? Liegt nicht das Noch-nicht-Dagewesene seiner Erscheinung gerade darin, daß er »Menschliches« *vollendet* gestaltet, und beruht nicht vielleicht gerade »Goethes umfassendes Verständnis« für Mozart auf ihrer Gleichartigkeit, in dem Sinne, daß bei beiden die höchstmögliche Vereinigung beider Komponenten verwirklicht war: höchste Leidensfähigkeit als passive und höchste Prägungskunst als aktiv-produktive Komponente des Schaffens? Die einzigartige *Harmonie*, zu der bei Mozart menschliches Bewegtsein und künstlerische Gestaltungskraft verschmolzen, war Beethoven versagt. Allein wenn Beethovens Kunst darum minder hoch einzuschätzen wäre, weil ihm jene *Harmonie* des Seins und Schaffens versagt blieb, d. h. weil das Menschliche *überwog*, so könnte man mit gleichem Recht Mozarts Kunst minder hoch einschätzen, weil etwa eine

solche Harmonie nur als *Kompromiß* beider Faktoren, also mit einem *Manko* mindestens auf einer Seite — (in diesem Falle auf der Seite des Menschlichen) — denkbar *wäre*. Es widerstrebt aber der Einzigartigkeit der Mozartschen wie der Beethovenschen Kunst, nach gemeinsamem Maß gemessen, überhaupt im Hinblick auf »Gewinn« und »Erhöhung« gewertet zu werden. Es sind inkommensurable Größen. In dem Kräfteparallelogramm ihres Wesens kann kein *einzelner* Faktor, sondern nur die *Summe* aller Faktoren verantwortlich sein für die endliche Ausprägung ihrer Kunst.
Bedenken selbst eines Goethe gegen die Beethovensche Art können darum nicht als Gesetz oder autoritative Meinung gelten. Die *Tatsache* »Beethoven« hält solchen Bedenken stand; nicht weil er für zwei Generationen richtunggebend war (war er dies übrigens?), sondern weil er ein Übermaß des Wollens in künstlerischer Prägung vollbrachte. Wenn er dabei auch noch zwei charakterliche Postulate erfüllte, von denen Busoni »Aufrichtigkeit« und »Zurücktreten des Virtuosenhaften gegenüber der Idee« zur Nachahmung empfiehlt, so hat er damit Übermenschliches geleistet. Er ist jenen Gefahren nicht erlegen, die gerade aus der Epigonenschaft Mozarts her ihm und allen drohten. Denn der Erlernbarkeit des Kunsttechnischen setzte er ein stets neues Bemühen um Gestaltung entgegen. Das ist nicht »mit dem Kopf durch die Wand«, sondern Selbstdisziplin in höchster Potenz. Und wenn — zugegeben — durch ihn »der Ehrgeiz der Bedeutung, der Tiefe, des Zyklopischen« in seinen Nachfolgern erweckt wurde, so ist das eine Versuchung, nicht größer als jene andere, die in der anscheinenden und so oft mißverstandenen Glätte und Spielfreudigkeit der Mozartschen Muse lag. Hier treten soziologische Momente für die Beurteilung und Bewertung auf, die nicht auf Konto der großen Vorbilder, sondern vielmehr auf Konto der Mission der Musik in der Öffentlichkeit zu setzen wären: Ehrgeiz, Wille zum Erfolg, zum Imponieren, zur Dynamik der Wirkung; Momente, die mit dem Zeitalter und seiner intensitätsfremden Kunsteinstellung zusammenhängen. Man kann aber die soziologische Wirkung eines Schaffenden auf seine Nachfolger und Nachwelt nicht zu Kriterien seiner Bewertung machen. Auch der Begriff dessen, was Kunst ist, wandelt sich im Lauf der Zeiten. Solange dies der Fall ist, kann eine Entscheidung, ob dieser oder jener Einfluß einen Gewinn bedeute, nicht getroffen werden. Jedes Urteil hierüber beruht auf der Relation zwischen Gewesenem und Kommendem. Aber in dem Augenblick, wo an ihre Stelle der Absolutismus des Arriviertseins, also das Gesetz der Gegenwart träte, wäre der Tod der Kunst erfolgt. »Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt,« gilt auch von der Kunst, denn auch sie ist eine Erscheinungsform des Lebens. Dasselbe drückt ja Busoni mit dem Satz aus: »Man folgt einem großen Beispiel am besten, indem man sich von ihm abwendet.« Dies tat auch Beethoven. Wie lange es dauern mag, bis seine Nachfolgerschaft sich aus seinem Banne befreien wird, ist eine Frage, die nichts mit der anderen Frage zu tun hat, ob

die Quellen seiner Kunst Gewinn oder Erhöhung der Musik bedeutet haben mögen. Vermutlich wird ein sich selbst ad absurdum führender Zyklopenehrgeiz der Jetztzeit überhaupt nicht bewußt eingedämmt werden können; denn es ist noch fraglich, ob er tatsächlich nur als epigonale Erscheinung gewertet werden darf, ob das Nicht-los-Kommen vom großen Vorbild nur eine aufgeblasene Sterilität ist oder ob nicht vielmehr der ungeheure Werdeprozeß, der mit der französischen Revolution begann und in Beethoven einen ersten markantesten künstlerischen Niederschlag fand, auch jetzt noch auf halbem Wege, vielleicht auf einem momentan unfruchtbaren Umwege, aber darum nicht unbedingt in einer Sackgasse angelangt ist.

ZUR VERBREITUNG VON BACHS SONATEN UND SUITEN FÜR VIOLINE BZW. VIOLONCELL ALLEIN

VON

WILHELM ALTMANN-BERLIN

In der sehr handlichen, darum mehr zum Nachlesen als zum praktischen Gebrauch geeigneten Ausgabe von Johann Sebastian Bachs »Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine bzw. Violoncello solo«, die kürzlich in der Reihe der »*Musikalischen Stundenbücher*« im Drei Masken Verlag zu München veröffentlicht worden sind, sagt der Herausgeber Professor Dr. *Ernst Kurth*, der als ein besonderer Bachkenner gilt und durch sein großes Werk »Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie« berühmt geworden ist, in der Einleitung: »Bachs Sonaten und Suiten für Violine und für Cello allein sind Kunstwerke, deren Zeit erst kommt: von seinen Schöpfungen blieben vielleicht keine mehr durch viele Jahrzehnte so unbeachtet und unterschätzt, und erst die jüngste Zeit mit ihrem lebhaften Suchen nach neuen und verloren gegangenen Werten beginnt voll Staunen diesen seltsam genialen Stücken neue, wachsende Aufmerksamkeit zuzuwenden.«

Durchaus falsch, zum mindesten, was die Violinsonaten betrifft.

Bereits im Jahre 1802, also zu einer Zeit, wo überhaupt erst sehr wenig von Bach gedruckt war, kamen die Violinsonaten bei Simrock in Bonn heraus und wurden in der Folge, was auch abweichende Titelblätter zeigen, mehrfach neu aufgelegt. 1843 gab Ferdinand David zum besonderen Gebrauch am Leipziger Konservatorium diese Sonaten heraus. Seine Schüler mußten sie ständig spielen. Die längst berühmt gewordene Ciacona aus der 4. Sonate (Suite) drang sehr bald, vor allem auch durch Joachim, in die Konzertsäle. Sie wurde 1845 von Friedrich Wilhelm Ressel herausgegeben, der auch eine Klavier-

begleitung dazu setzte; dasselbe tat Felix Mendelssohn 1847. 1855 wurden sämtliche Sonaten von Robert Schumann mit hinzugefügter Klavierbegleitung herausgegeben, nachdem im Jahre vorher eine Anzahl einzelner Stücke von Bernhard Molique gleichfalls mit Klavierbegleitung veröffentlicht worden war, die er in seinen Konzerten vorzutragen pflegte. 1861 veröffentlichte Karl Witting die ersten drei Sonaten und die Ciacona. 1865 erschien in der Edition Peters die Ausgabe von Josef Hellmesberger, die vor allem wegen ihres billigen Preises eine riesige Verbreitung fand. 1877 kamen die Sonaten in der großen Bach-Ausgabe der Bach-Gesellschaft heraus. 1889 wurde die oft aufgelegte Davidsche Ausgabe durch eine neue, von Hans Sitt verbesserte Ausgabe ersetzt. Es folgten ihm als Herausgeber 1896 Friedrich Hermann, 1901 Arnold Rosé, 1905 Emil Kroß, 1906 Oskar Biehr (besonders gut), 1907 A. Schulz, 1908 Jos. Joachim und Andreas Moser, die zum ersten Male die erste Niederschrift Bachs aus dem Jahre 1723 benutzten (sie ist jetzt ebenso wie die beiden anderen wahrscheinlich von Bachs Frau geschriebenen wichtigen Handschriften in der Musikabteilung *) der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin), 1919 Adolf Busch, 1921 Jenö Hubay (die Ungarn mußten doch endlich eine Ausgabe mit Anmerkungen in ihrer Sprache erhalten!), 1922 Henri Marteau und in der Reihe der infolge des Weltkriegs zur Verdrängung der deutschen Ausgaben entstandenen Pariser Neudrucke 1922 Edouard Nadaud. Mit Klavierbegleitung von Friedrich Lux gab Delphin Alard 1863 die 6., 1868 die 1. und 1870 die 4. Sonate heraus. Es waren also vor 1900 schon ausreichend Ausgaben vorhanden.

Würde diese Fülle von Ausgaben entstanden sein, wenn nicht jeder Geiger zu diesen Sonaten und Partiten (Suiten) gegriffen hätte, die neben ungemein schwierigen Stücken auch leichte und zu Übungszwecken geeignete enthalten? Blicke in die Konzertprogramme beweisen, daß selbst ein Sarasate, dem so echt deutsche ernste Musik doch ziemlich fernlag, zum mindesten die Ciacona öffentlich spielte, die er übrigens in 8—9 Minuten statt in 12—13 abhaspelte.

Nicht gar so oft, aber doch verhältnismäßig häufig, waren die Violoncell-Suiten gedruckt worden, wieder ein Beweis, daß sie reichlich Beachtung gefunden haben. Bereits 1825 erschienen sie unter dem Titel »Six Sonates ou Etudes« bei H. A. Probst in Leipzig, welche Firma 1831 an Fr. Kistner überging. Die Dotzauersche Ausgabe folgte bereits 1826 bei Breitkopf & Härtel; im Neudruck erschien sie gleichzeitig mit der Grützmacherschen **) 1866. (Die vorher von Schumann geschaffene Klavierbegleitung ist unveröffentlicht geblieben.) 1877 kam die große Bach-Ausgabe heraus, 1888 folgte Alwin Schröder, 1897 Norbert Salter, 1898 Rob. Hausmann, 1900 Julius Klengel, 1907 Jacques van Lier.

*) Sie gelangten dorthin aus dem Besitz Georg Poelchaus. Dieser hatte die eine unter altem für den Butterladen bestimmten Papier in dem Nachlaß des Klavierspielers Palchau in St. Petersburg im Jahre 1814 gefunden.

**) Zu dieser wurde auch eine Klavierbegleitung von W. Stade veröffentlicht.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 43 (22. Oktober 1922, München). — *Paul Marsop* will in seinem Essay »Die Zeichensprache des Dirigenten« kurz charakterisieren, was beim äußeren Gebaren des Kapellmeisters notwendig sei und was nicht. Nicht darin liege der Wert eines Dirigenten, ob er mit großen, kleinen, eckigen, runden oder sonstigen Arm- und Kopfbewegungen ein Orchester leite, sondern darin, wie der innere Wille, ein Kunstwerk zu formen, es ihm eingäbe. Selbst große Dirigenten wie Hans von Bülow hätten ihre Zeit gebraucht, sich mit einem neuen Orchester »wie in einer rechtschaffenen Ehe immer erst ein wenig zusammenzuraufen«. Daß besonders das Auge wesentlich ist, um ein Orchester zusammenzuraffen, zeigen Mottl oder Muck u. a., die mit Handbewegungen, Armausstrecken, Rumpfbeugen und ähnlichem denkbar sparsam gewesen sind. Vielleicht wird, wenn erst der Tag gekommen ist, an dem man Orchester und Dirigent »verdeckt«, das Startum unter den Dirigenten und der damit verbundene Personenkult hinter dem Kunstwerk zurücktreten.

BERLINER TAGEBLATT (5. Oktober, Berlin). — »Tonart und Tonalität« von *Leopold Schmidt.* Der Verfasser überblickt kurz die Bestrebungen der neuen Musikrichtungen. Er kommt dabei zu dem Schluß: »Über die Aussichten aber, die solche Bestrebungen haben, sich in der Zukunft durchzusetzen, entscheiden keine theoretischen Spekulationen und keine Experimente, keine Cliquen und keine Gilden, sondern ihre innere Notwendigkeit. Ist das Bedürfnis, die Tonalität zu empfinden, ein Naturgesetz, so werden keine noch so geistreichen Neuerungsversuche es aus der Welt schaffen; ist es das nicht, so werden sich die Menschen an die atonale Musik gewöhnen, wie sie sich zur Zeit der einstimmigen Musik an die mehrstimmige, zur Zeit der Polyphonie an die Monodie, zur Zeit der Diatonik an die Chromatik, zur Zeit der absoluten an die programmatische Musik gewöhnt haben.«

LEIPZIGER TAGEBLATT Nr. 239 (12. Oktober 1922). — »Arthur Nikisch als Künstler und Mensch, zu seinem Geburtstage am 12. Oktober« von *Ferdinand Pfohl.*

BÖRSEN-COURIER Nr. 479 (12. Oktober 1922, Berlin). — »Prophetenlegenden in der Musik« von *Leopold Hirschberg.* Zur Dreizehnhundertjahrfeier der Hedschra bringt der Autor eine Aufzählung der Komponisten, die sich in ihren Werken dem Orient zugewandt und Mohammeds gewaltige Gestalt, die Houris des Paradieses, die Allmacht Allahs verherrlichten.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (15. Oktober 1922, Berlin). — »Das Lebensgefühl in der klassischen Musik« von *James Simon.*

DER TAG (28. September 1922, Berlin). — »Freideutsche Musik« von *Hans Joachim Moser.* Anknüpfend an den »Balkanisch-Osteuropäischen Hexensabbat« auf dem Düsseldorfer Tonkünstlerfest, macht der Verfasser dem Leser Mut, Bekannschaft zu schließen mit dem »*eigentlichen* musikalischen Deutschland«, an das er weit eher glaubt, als an die heute für modern gehaltene Musik. Er streicht dabei Fritz Jöde (einen Hamburger Schullehrer) arg heraus, der ein altdeutsches Liederbuch für zwei Stimmen herausgegeben hat und dafür eintritt, dem Volke deutsche Musik nahezubringen. Der Autor wettert kräftig gegen Pianolabesitzer und Operettiche und tritt für die Verbreitung schlichter einstimmiger Lieder mit einfachstem Lautensatz ein, wie sie *Hans Werner Langer* in einem Heft Marschlieder »Aus Vaterlandes Notzeit« bringt, das dem Wandervogel-Botenfähnlein, Darmstadt, gewidmet und auch dort verlegt ist.

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG Nr. 120 »Der Sammler« (7. Oktober 1922).— »Psychologie und Geigentechnik« von *Theodor Spiering.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH Heft 15—16 (September-Oktober 1922, Wien). — »Mahler für jedermann« von *Paul Stefan* ist ein Vorabdruck aus einem Buch mit demselben Titel, das demnächst erscheinen wird; ebenso ist das Kapitel »Instinkt und Deutung« von *Josef Hauer* ein Vorabdruck aus dem Buch »Die Deutung des Melos«. — »Die Tradition des Opernbuches« von *Herbert Joh. Holz.* — »Zur Wiederbelebung moderner Opern« sind Regiebemerkungen von *Otto Erhardt* zu Wolfs »Corregidor« und Pfitzners »Rose vom Liebesgarten«. — »Wien und die neue Musik« von *P. Stefan, R. St. Hoffmann* und *P. A. Pisk.* — »Ein Weltbild der Musik«, Anmerkungen zu den Musikfesten in Donaueschingen und Salz-

Schiffter & Genscheidt, phot.

Emil von Sauer

Albert Meyer, Hannover, phot.

Walter Gieseking

Gusti Bandau, Jena, phot.

Eduard Erdmann

burg von *Paul Stefan.* — Zum Beschluß sei dem Leser aus den »Reger-Erinnerungen« von *Robert Hernried* eine spaßhafte Episode bei der improvisierten Uraufführung von Regers Violinsonate in fis-moll, op. 84 nicht vorenthalten. ». . . Und dann begann die Violinsonate — ohne Probe. Reger hatte seinen Partner erst knapp vor dem Beginn des Konzertes im Künstlerzimmer kennen gelernt. Der Geiger hielt sich indes, soweit ich es beurteilen kann, recht wacker. Reger war unzufrieden. Plötzlich brach er mitten im Spiel ab, stand auf und sagte laut und vernehmlich: ,*Der spielt ja wie a Sau.*' Der Geiger, ein schon bejahrter Herr, war außer sich. Reger aber setzte sich ruhig, als sei gar nichts geschehen, wieder an den Flügel und — spielte weiter.«

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 19 (Oktober 1922, Leipzig). — »Johannes Meschaert« von *Franziska Martienssen.* — Fortsetzung aus Heft II des Jahrgangs »Der Tonkünstler als Kulturpionier« von *Richard Paul.* — »Zum 85. Geburtstage von Carl Adolf Lorenz« von *Hermann Seeger* und »Karl Fuchs zum Gedächtnis« von *Hugo Socnik.*

Heft 20 (Oktober 1922). »Klangfarben« ein musikalisches Gespräch von *Adolf Arenson.* — »Die tönenden östlichen Rosen« von *Leopold Hirschberg.* — »Notwendige Reform im deutschen Arbeitersängerbund« von *Georg Otto Kahse.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Nr. 33/34 (30. September 1922, Köln). »Julius Weismann und unsere Zeit« von *Hans Schorn.*

Nr. 35/36 (14. Oktober 1922). »Kunst und Politik« von *Robert Hernried.*

DIE MUSIKWELT III/1 (15. Oktober 1922, Hamburg). Zum Holländisch-Hamburgischen Musikfest erschienen, enthält dieses Heft nur Aufsätze, die auf das holländische Musikleben und die Fäden, die herüber und hinüber nach Deutschland führen, hinweisen. »Willem Mengelberg« wird von *Heinrich Chevalley* mit festen Strichen gezeichnet. — *Paul Cronheim* bringt in großen Zügen die »Geschichte des Concertgebouw«. »Die Gesangskunst in Holland« von *H. J. den Hertog* und ein Nachdruck aus dem Mengelberg-Gedenkboek »Mengelberg in seiner Bedeutung als Gesangspädagoge« von *Sigrid Onegin* sind Beiträge zur Vokalkunst. Die »Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst« von *Hugo Nolthenius.* »Holländische Komponisten der Gegenwart« von *Rudolf Mengelberg,* »Johannes Brahms in Holland«, Persönliche Erinnerungen von *Julius Röntgen.* »Mahler in Holland« von *H. J. de Marez Oijens.* Eine Einführung in das »Lied von der Erde« gibt *Rudolf Mengelberg.* Eine Charakteristik ist der Essay von *Adolf Weißmann* »Debussy und seine historische Bedeutung«.

NEUE MUSIK-ZEITUNG XXXXIV/1 (5. Oktober 1922, Stuttgart). — »Neue Ziele der Musik« von *Hermann Erpf.* — »Franz von Holstein« von *Felix H. Bruns.* Der Dichterkomponist in unveröffentlichten Briefen an einen Freund. — »Pedro Cerone, der größte Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts« von *Alfred Reiff.* — *Karl Stang* gibt eine eingehende Würdigung des neuen Stuttgarter Generalmusikdirektors Carl Leonhardt in »Deutsche Dirigenten der Gegenwart«.

Heft 2 (19. Oktober 1922). Dem 30. Todestag (24. Oktober) von Robert Franz sind die Artikel von *Leopold Hirschberg* »Balladisches bei Robert Franz« und die drei von *Seb. Röckl* mitgeteilten unveröffentlichten Briefe des Tondichters gewidmet. — Charakteristiken geben *Heinrich Kassimir* zum 25. Todestag von »Martin Plüddemann« und *Josef Lorenz Wenzl* in seinen »Deutsch-österreichischen Künstlerbildern« von Alexander Zemlinsky.

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG Nr. 39—42 (29. September, 6., 13. und 20. Oktober 1922, Berlin). — »Die Zukunft des Virtuosentums« von *Martin Friedland.* — »Vom Beifallklatschen« von *Ernst Weißler.* — »Klavierfabrikation als Kulturdokument« von *Alexander Jemnitz.* — »Die neue Reichsmusikzunft« von *Hans Joachim Moser.* — »Kunst und Wirtschaftsleben« von *Rudolf Felber.* — »Verdi und der Inszenator« von *Karl Danz.* — »Mozarts Operntexte« von *Ernst Heinemann.* — »Das Ideomotorische in unserem Stimmorgan und die Musik« von *Otto Besch.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 40, 41, 42, 43 (4., 11., 18., 25. Oktober 1922, Berlin). — Die Hefte enthalten außer »Arme Musikerjugend« von *Robert Hernried* (in Heft 43) keine selbständigen Aufsätze, nur Referierendes.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 20 (30. September 1922, Zürich). — »Die Herstellung von Musikalien« von *Carl Schubert*. — Schluß des Vortrags von *Adolf Sandberger* »Zur Geschichte der Beethovenforschung«.

Nr. 21 (14. Oktober 1922). »E. T. A. Hoffmanns Beziehungen zu H. G. Naegeli« von *Erwin Kroll*. — Eine alte, aber immer wieder hübsche Anekdote über Richard Strauß, die sich in diesem Heft findet, mag hier eine Stelle finden: Probe zur Alpensinfonie. Bei den wilden Geigenpassagen im Abschnitt »Gewitter und Sturm« entfährt dem Konzertmeister unversehens der Geigenbogen und fällt zu Boden. »Halt«, ruft Richard abklopfend, »wir müssen das Gewitter noch einmal machen, meine Herren; der Herr Konzertmeister hat seinen Regenschirm verloren!«

DER AUFTAKT Heft 10 (Oktober 1922, Prag). »Der Tanz« von *Oskar Bie*. Man muß die einzelnen Teile des längeren Artikels durchgehen, um ein ungefähres Bild geben zu können von dem, was Oskar Bie in dieser Abhandlung zu sagen hat. »Das Ballett«: Um sich darüber auch nur annähernd klar zu werden, zu welchem Ziel das Ballett heute hinzustreben hat und warum es diesen Weg einschlagen muß, läßt der Autor die heutige Tanzkunst sich logisch und folgerichtig aus ihrer historischen Entwicklung formen. Von dem durchaus Unpersönlichen des alten Balletts entwickelt sich im Wandel der Zeiten, beginnend bei der Aufführung von Rameaus »Castor und Pollux«, ganz langsam die Umwandlung des Korporativen ins Individuelle. Durch lange Zeit ist der *Tänzer* die prominente Erscheinung in der Welt des Tanzes, erst im 18. Jahrhundert tritt die *Tänzerin* immer herrschender in den Vordergrund. Das Ensemble steigert sich in die Persönlichkeit hervorragender Begabungen, die einzelne Tänzerin löst sich bald ganz von der Gruppe; das Gefühl der Persönlichkeit, das Gefühl des eigenen Körpers formt die Kunst. So zeigt der Autor die Entwicklung des Ballettanzes bis zum Stand, auf den wir heute gelangt sind. »Der Gesellschaftstanz«: Auch in diesem Kapitel durchschreitet der Verfasser die Entwicklung bis auf den heutigen Tag. Aus dem Volke heraus haben sich von jeher neue Tänze gebildet, Spiegel ihrer Zeit. In sozialen Zeiten, da das Volk — die breite Masse — die Führung hatte, gebiert sich Neues von *unten* herauf, in Zeiten, da die Oligarchie der Begüterten am Ruder ist, kokettiert der Gesellschaftstanz mit der Bühne. Alle Entwicklung aber gipfelt in der klassischen Form des Walzers, der wohl am längsten von allen Tänzen herrschte, bis er dann wieder in langsamem Davongleiten durch den Einfluß des Bühnentanzes, der immer festeren Boden gewann, wieder mehr und mehr in den Hintergrund trat und ständig mit Bühnenschritten durchsetzt erscheint. Was wir heute sehen, ist die äußerste Konsequenz dieser durch die Bühne bewirkten Beeinflussung. Der ungeheure Aufschwung, den der Bühnentanz in der heutigen Zeit genommen hat, macht den Gesellschaftstanz zu einem Zwitterding, einem Wechselbalg, das sich bald selbst ad absurdum führen wird. Der dritte Abschnitt »Technik und Choreographie« zeigt das Werden der Tanzschritte in großen Zügen und ihre Fixierung für das Auge. »Die Musik«, das letzte Kapitel dieser Abhandlungen, will, indem auch hier die Entwicklung der Tanzmusik gestreift wird, ein Bild von dem geben, was für eine Tanzmusik (im künstlerischen Tanz) gefordert werden kann. Es sollte Musik geschrieben werden für die ganz eigene Individualität einer Tänzerin, deren Bewegungen der Komponist kennt, mit deren Art und Stil er vertraut ist. Die Krone solcher Musik wäre wahrscheinlich die Improvisation. — »Probleme der Pantomime« von *Georg Klaren*. Eine philosophische Darlegung der Hauptkomponenten des Tanzes: Eros und Religion (vielleicht eher Sexualität im besten Sinne des Wortes und primitivster Glaube). Andeutungen, Richtlinien für Wege, die der Tanz, die Pantomime gehen sollte, werden allen, die diesem Kunstzweig dienen, reiche Anregung geben. — »Karsavina« ein Hymnus auf diese begnadete Tänzerin von *Fritz Lehmann*. »Shimmy und Foxtrott« von *Max Brod*. Man könnte diesen Artikel eine Monographie dieser beiden Tänze nennen, die wohl erstmalig von einer ganz originellen Seite betrachtet werden. Am besten zeigen das wohl die Worte, mit denen Max Brod seinen Aufsatz schließt: »Der Erste, der Bahnbrecher (wie in so vielem) war Gustav Mahler. Er schrieb den ersten Foxtrott für großes Orchester: Sechste Sinfonie, Seite 207 der Partitur unten bei Nr. 135.« — »Musikalisches Reisetagebuch aus Frankreich und England« von *Egon Wellesz*, beginnt in diesem Heft.

LE MENESTREL Nr. 40/41 (6. u. 13. Oktober 1922, Paris). — »Zum 100. Geburtstag von César Franck« läßt *Raymond Bouyer* das Bild des belgischen Meisters, der als »sehr moderner Erbe des großen Bach« auch in Deutschland hoch geschätzt ist, vor uns erstehen. Sein Lebensgang wird kurz gestreift. Er wurde am 10. Dezember 1822 in Lüttich geboren und trat mit achtzehn Jahren als Komponist hervor, um erst vierzig Jahre später, in dem Jahrzehnt 1880—1890, die großen Meisterwerke zu schaffen, die seinen dauernden Ruhm begründeten. Ein in der Geschichte der schöpferischen Genies kaum je dagewesener Fall: Ein kurzer Frühling, ein steriler Sommer und Herbst, ein Winter reichster Früchte! »Wie sein *Landsmann*, der *Flame* Louis van Beethoven«, begann er mit drei Klaviertrios, die jetzt noch selten gespielt werden, denen aber sein Biograph, Vincent d'Indy, hohe Bedeutung zuspricht. Aber sonst ist der Vergleich mit Beethoven kaum statthaft, wenn man bedenkt, daß Franck Jahrzehnte hindurch und noch heute in der Erinnerung seiner Schüler als »Papa Franck« fortlebt. Diese Vertraulichkeit verdankt er seinem schüchternen und bescheidenen Wesen, das so wenig zu den stolzen Vornamen Cäsar Augustus paßte, die doch seiner Genialität, der Größe seiner Leidenschaft, der Erhabenheit seines Wollens entsprachen. Seine Musik spricht zu uns weniger von seinem Glauben als von seinen Hoffnungen, sie enthüllt weniger sein Credo als seine Überzeugung, weniger sein Dogma als sein hohes Streben. Dieser ausgesprochene Kontrapunktist ist ganz anders als Schumann und doch wie Schumann, ein »Dichter in Tönen«, eine anima candida, eine Engelsseele, die auf geheimnisvolle Weise in die irdische Hülle eines ausgezeichneten Organisten geschlüpft ist. Und dieser späte Enkel Bachs, der Schöpfer der »Seligpreisungen« und der großen Sinfonie in d-moll, war ein sehr moderner Dichter, der mit Leidenschaft Wagner empfand und ohne Gewissensbisse aus dem unerschöpflichen Liebesborn trank, der für alle Zeiten der zweite Akt Tristan sein wird. Freier auch als sein schwerblütiger Zeitgenosse Bruckner steigt er empor auf der Regenbogenbrücke, die Wotan nach Walhall baut. Francks Einfluß auf die Entwicklung der zeitgenössischen Tonkunst ist ungeheuer; auch der Debussysmus baut sich auf auf dem Franckismus.

Nr. 42 (20. Oktober 1922). *N. Woollett*, Professor an der ‚Ecole Normale de Musique de Paris' feiert »Henry Février«, seinen alten Schüler, dessen erste Schritte er gelenkt: Dieser in Paris 1875 Geborene genoß außerdem den Unterricht von Pugno, Xavier Leroux und Massenet, zu dessen Meisterschülern er gehörte. Zuerst widmete sich Février der Kammermusik und debutierte mit einer Violinsonate, die Ysaye und Marteau in ihr Repertoire aufnahmen. Es folgten ein Trio und verschiedene Klavierstücke, doch bald wandte er sich der Vertonung von Liedern und Librettis zu. So schrieb er eine Musik zu Maeterlincks »l'Intruse« und komponierte während des Krieges in Verdun die »Chansons de la Woëvre«, sowie Ch. Péguys Hymne »Aux Morts pour la Patrie«, die als die beste französische Kriegskomposition gilt. Zu erwähnen sind von seinen Liedern noch die »Drei Bitten« von Francis Jammes. Sein Hauptgebiet aber wurde die Bühne. 1906 kam er mit einem von Wagner beeinflußten Musikdrama »Der blinde König«, Text von Hugues Le Roux heraus, das auch seinen Lehrer Massenet nicht verleugnet. 1909 folgt »Monna Vanna«, eine Oper, die denselben Welterfolg erzielte, wie er s. Zt. dem Drama zuteil wurde, und der ihr bis heute treu geblieben ist. Nicht mehr Wagner sondern Meyerbeer und Rossini sind hier Vorbilder, und wie jene erweist er sich als ein Theaterkenner ersten Ranges. Trotzdem ist die 1912 folgende »Carmosine« schwächer und auch die 1920 in Monte Carlo zuerst aufgeführte »Damnation de Blanchefleur« vermochte denselben Erfolg nicht zu erreichen. Dagegen brachte ihm die in Chikago 1919 zum erstenmal gespielte »Gismonda« wiederum einen großen äußeren Erfolg, der sich mit dem der Monna Vanna messen kann. Sehr fein kennzeichnet Woollett die Unterschiede in der Musik beider Opern mit den erschöpfenden Worten: »Der Text zu Monna Vanna ist von Maeterlinck, der zu Gismonda von — Sardou.«

MUSICAL COURIER Nr. 2221 (2. November 1922, New York). — *Leon Rains:* »Richard Wagner — his influence on vocal culture and the stage of Germany«. — Schluß der Artikelserie: »Efficient vocal study« von *Harry Colin Thorpe.* — *Juliette Sanborn:* »Finding a teacher«. — *William A. C. Zerffi:* »Is singing a psychological phenomenon or a physical exercise?«

Ernst Viebig

K R I T I K

BÜCHER

ALEXANDER EISENMANN: *Das große Opernbuch*. Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Dieses Buch erweitert und ergänzt die heute nicht mehr unbeträchtliche Bibliothek von Führern durch die Welt der Oper. Bücher dieser Art müssen sich gleichen. Und doch, welche Entwicklung hat das Opernbuch seit dem ersten Versuch, dem Theaterfreund ein Mentor zu sein, durchgemacht. Man erinnere sich an das zeitlich wohl erste Erzeugnis dieser Gattung, an Lackowitz' Führer, um den Aufstieg zu ermessen. Aus der Reihe dieser Bände sind als die zuverlässigsten diejenigen von Scholtze, Storck und Kapp verblieben. Eisenmann scheint vorläufig nur ein Glied in der Kette zu sein, denn der Opernhunger der Schaulustigen wird alljährlich einen neuen Baedeker solcher Art verbrauchen. Das jüngste wird darum immer das beste sein, weil es Irrtümer der vorangegangenen richtigstellen kann, um dasjenige auszuscheiden, was inzwischen ein Opfer der Zeit oder des Geschmacks wurde, wofür es den Bühnenwerken Aufnahme zu gewähren in der Lage ist, die inzwischen aufgetaucht sind und sich durchzusetzen vermochten. — Bleibt dem Statistiker die Feststellung überlassen, welch langes oder welch kurzes Leben die Oper im allgemeinen fristet, so soll hier nur kurz erwähnt sein, daß Eisenmanns großes Opernbuch dadurch sich von den anderen Führern unterscheidet, daß es sich nicht mit der blanken Nacherzählung des Bühnenvorgangs begnügt, sondern in einem jedesmaligen Nachwort auch die Stellung des betreffenden Werkes und die Wertung seiner musikalischen Einkleidung skizziert. Kapp gibt in seinem Opernbuch eine Art Geschichte, in deren Rahmen er die Wiedergabe der Operntexte einbettet, ein Verfahren, mit dem er Anspruchsvolleren gerecht wird. Verzichtet Eisenmann auf den weitgespannten Bau der geschichtlichen Entwicklung der Oper von den Tagen Glucks bis auf unsere gärende Zeit, richtet er vielmehr seine Aufzählung wieder nach dem starren Prinzip des Alphabets, so muß uns seine »Einführung« für diesen Ausfall entschädigen. Er hält diese absichtlich karg und knapp, denn ihn leitet der praktische Gedanke: wie folge ich am sichersten dem Instinkt der Masse und ihrer Forderung: Was geht in der Oper vor? Und diese Aufgabe löst er mit Geschmack. Es ist nicht leicht und obendrein undankbar, bei der Erzählung eines Bühnenvorgangs eine literarische Note anzuschlagen, auch nicht die Aufgabe. Das Verlangen des Publikums: Was wollen die Sänger, deren Worte ich kaum verstehe? — ist so brutal, daß die feinere Stilisierung hinter die Verdeutlichung der Szenerie und den Ablauf des Bühnengeschehens zurücktreten muß. Im Grunde decken sich in diesem Punkt alle Opernführer. Nur in der Wahl der aufgenommenen Opernwerke weichen sie voneinander ab. Was den eisernen Bestand des Repertoires umfaßt, was heute noch lebendig wirkt, das ist der Aufnahme würdig. Mag man bei Eisenmann diese und jene Oper vermissen, so die »Toten Augen« von d'Albert, Meyerbeers »Robert der Teufel«, den »Kuhreigen« von Kienzl, Pfitzners »Christelflein«, Schrekers »Fernen Klang«, um sich dafür zu wundern, einer Berücksichtigung von Siegfrieds Wagners »An allem ist Hütchen schuld« zu begegnen — das wesentliche marschiert in geschlossener Phalanx vor uns auf. In den kurzen musik- und stilkritischen Nachworten zu jedem Werk ist ein Urteil des Verfassers mit leiser subjektiver Färbung erstrebt, es meldet sich sogar die zeitbewußte Einstellung, von einem erprobten Kopf ausgehend; doch verbot die Raumbeschränkung eine tiefergreifende Charakteristik. Und das ist gut, weil das Buch sonst seine Bestimmung als Unterrichtungsmittel eingebüßt hätte. Was es über die aufgezählten früheren Führer erhebt, ist ein Anhang mit sachlich kurzen biographischen Notizen über die Komponisten (nicht immer fehlerfrei!) und die vortrefflichste druckerische Ausstattung des stattlichen Bandes.

ERNST LISSAUER: *Gloria Anton Bruckners*. Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Mit diesem Buch hat uns Lissauer das Gegenstück zu seinem »Bach« geschenkt. Aber während er dem Thomaskantor sein Ständchen nur in Versen sang, wird Bruckner auch mit Prosa gefeiert. Es mußte dem Dichter zu kärglich erscheinen, uns Meister Antonius einzig auf der Orgelbank im Dom zu zeigen, wie es das Thema der den Band einleitenden Verse ist; darum steuert Lissauer als wertvolle Ergänzung einen in kraftvollen Linien angelegten Aufsatz bei unter dem Titel: »Zur seelischen Erkenntnis Bruckners.« Dieser Essay ist darum wertvoll, weil in ihm der Meister des symphonischen Quaderbaus wie

der Ländler-Apotheose die Synthese feiert, dem »Bach« verwandt, bei dem das Gigantische und der barocke Schnörkel als die Gegenpole ausgewertet werden. Lissauer bezeichnet sich als »Laien« und dankt dem unvergleichlichen Brucknerwerk von Ernst Decsey mehr als das trocken Wegweisende; aber er hat auch andere Bücher verwandter Literatur auf sich wirken lassen. Was Lissauer bietet, ist eine Reihe von Bildern des Menschen Bruckner, satt, liebenswert, lebenswarm, profilecht, scharf rhythmisiert und auf Kontrapunktik gestimmt, dazu in jener unmittelbaren Frische der Skizze, die Tieferes erschließt als das fertige Porträt. Dies danken wir dem »Laien«, und danken ihm mehr: köstliche Vergleiche und Parallelen, zwingende sprachliche Gebilde, Erkenntnistiefe aus reinlicher Anschauungs- und Gefühlskraft, die, wie so oft, dem Laien überraschender glücken als dem Musikforscher oder Musikkritiker. Wortdichtungen füllen diesen knappen Essay, deren Prägungen etwas vom Visionären haben, von denen zwei Zeilen eine packendere Wirkung tun als ein Dutzend gequälter Sätze in brav gezimmerten Konzertführern oder trockenen Analysen. Der Laie spricht, der Musikfreund horcht auf und gewinnt für sein Gefühl mehr, als hundert Notenköpfe seinem Ohr zu erläutern vermögen.

ERNST LISSAUER: *Festlicher Werktag.* Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Aus den in diesem reizend ausgestatteten Band gesammelten Gedanken fesseln den Musikfreund die wenigen, aber vorzüglichen Aufsätze aus musikalischem Gelände. Sämtlich knapp gehalten sind sie Impressionen und Reflexionen, hymnische Arabesken und besinnliche Sentenzen, Lesefrüchte und kritische Spaziergangfreuden, Konzerteindrücke und Beobachtungsergebnisse, Späne und Aphorismen eines denkerischen Kopfes, der subjektiv schaut und empfindet, der in wohlgeglätteten Rahmen feingegliederte Gedanken spannt, der plaudernd sich selbst bespiegelt und plaudernd uns zur Zustimmung überredet, der durch noble Wahl der Worte und den aparten Schliff der Rede auch den willig findet, der ihm nicht immer beipflichten möchte. Mehr davon! *Richard Wanderer*

GISELA SELDEN-GOTH: *Ferruccio Busoni.* Verlag: E. P. Tal u. Co., Wien, 1922.

Die merkwürdige, vielfältig schillernde Persönlichkeit *Busonis* einzufangen, dieser wahrlich nicht leichten Aufgabe unterzog sich *Gisela Selden-Goth* mit eindringlicher fraulicher Wärme und bemerkenswertem Geschmack. Die Feststellung der eigenen im höchsten Maße subjektiven Auffassung ist klug, denn sie allein gibt den Maßstab zu Darstellung und Disposition. Die Kapitel über den Klavierspieler und Erzieher werden einst den Wert von Quellen haben, da sie ihren Inhalt unmittelbarster Anschauung verdanken. Über den *Komponisten* Busoni abschließend zu urteilen, wäre ein törichtes Unterfangen, denn gleich einem ewigen Jüngling wirft diese Natur mit jedem Werk neue Probleme auf. Was aus diesem Prozeß sich ergibt, mag der geheimnisvollen Kraft kommender Jahrzehnte überlassen werden; eines nur steht heute fest: die Reinheit und Ehrlichkeit des immer strebend Sichbemühenden, völlig zu Unrecht in den lästigen Streit der Mode des Tages Gezogenen. Es nimmt ihm nichts von seiner Bedeutung, wenn mir um des produktiven Menschen willen daran gelegen ist, die *Ästketih* des Mannes als zufällig und unwesentlich zu kennzeichnen, die Gleichstellung des schöpferischen Künstlers mit dem Theoretiker als des ersteren unwürdig zurückzuweisen.

Guido Bagier

LILLI LEHMANN: *Meine Gesangskunst.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Daß Lilli Lehmanns »Bekenntnisse« nunmehr in dritter Auflage erscheinen, teils etwas gekürzt, teils — und besonders um ein interessantes Kapitel über ihre Atemführung vermehrt — spricht am besten für den Wert des Buches. Dieses ist freilich mehr für immer sich strebend bemühende Künstler und Lehrer geschrieben — Studierenden würde es gehen, wie dem Schüler im Faust: mir wird von alledem so dumm, als ging mir ein Mühlrad im Kopf herum. Aber wer sich mutbeherzt durch die Dornenranken unsagbaren physiologischen Gestrüpps durchgehauen hat, der findet den goldenen Kern ihres großen Könnens und Wollens. Übrigens hat die streitbare Meisterin manch heftiges Wort gestrichen, ist milder und versöhnlicher geworden. Möge sie an dieser und noch weiteren Auflagen Freude haben. Der deutschen Kunst wünschen wir aber eine lebende dritte Auflage der Lilli Lehmann, wie sie war in ihrer herrlichen Größe, die wir bewunderten und ihre ganz kleinen Schwächen, die wir auch liebten.

Hjalmar Arlberg

KARL KOBALD: *Alt-Wiener Musikstätten.* Amaltheaverlag, Zürich-Leipzig-Wien, 1919.

Alt-Wien ist in Mode gekommen. Der Verfasser sagt es selbst. Nicht durch Laune und Geschäftssinn zur Oberfläche getrieben, sondern der Melancholie, der Sehnsucht entwachsen. Besser als Mode, reiner, begründeter. Der aus der Fremde nach Wien zugewanderte Musiker fand in der Kaiserstadt Heimatstätten. Die Gassen, in denen Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und alle, die mit ihnen ein Stück Lebensweg schritten, auf und ab gingen, waren Pfade, die ihm aus Buch und Bild nicht unbekannt waren. Ebenso Häuser, Räume, Gärten und Wälder. Heut sieht's in Wien anders aus als zu den Zeiten der großen Toten. Man rennt zu Bank und Börse, nur genötigt schreitet der Fuß langsam zu Andachtsstätten. Diese Nötigung kommt von innen, vom Sehnsuchtsgefühl nach Klarheit, Schönheit und Ruhe. Wen sie überfällt, dem ist Kobalds Buch ein Führer. Er führt wissend, weisend, liebend.

KARL KOBALD: *Schubert und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch.* Amaltheaverlag Zürich-Leipzig-Wien, 1921.

Es ist dem Führer an die Alt-Wiener Musikstätten dort am behaglichsten, wo sich die trauliche Wohligkeit des Biedermeiertums in Tönen und Farben auslebte, dort, wo Schubert und Schwind ihren kurzen Freundschaftstraum aufblühen sahen. Das Verweilen an diesen Orten führte zur Vertiefung in die Persönlichkeiten, nicht in der Art des Chronisten oder des philologisch orientierten Biographen, sondern mit dem auf die Umgebung gerichteten Blick, der eine räumlich kleine, aber an Lichtquellen reiche Welt umspannt. Schuberts und Schwinds Wienertum, als Resonanzboden für ihr Leben und Schaffen, ist geschildert. Schlicht, warm, in einem Stile, der nicht um seiner selbst willen da ist, nicht kokettiert, sondern dient. Der Bilderschmuck des gefällig ausgestatteten Buches ist reichhaltig und gut ausgewählt.

JOSEPH AUGUST LUX: *Schubertiade. Ein literarisch-musikalisches Schubertbuch.* Wiener literarische Anstalt. Wien-Leipzig, 1921.

Ein Textbuch für einen Hauskunstabend, ein Kammermelodram. Man will im Hause, in einem Kreise Gleichgesinnter, vielleicht im Hörsaal der Volkshochschule oder in der Aula einer Schule Schuberts gedenken. Da ist das Buch ein Helfer. Man liest es vor, wie es Lux selbst getan hat. Im verdunkelten Saale. Hinter dem Podium, dem Publikum unsichtbar, steht ein Flügel, ein Künstler sitzt davor, ein Sänger und eine Sängerin stehen daneben, alles verborgen, und die Worte klingen ein Lebenslied. Gesänge, Schubertsche Gesänge, tönen dazwischen, Worte gleiten darüber hin, man feiert eine Schubertiade. Das Buch ist, weiter wirkend, eine Anregung, wie man Musikfeste im kleinen begehen kann.

RICHARD SMEKAL: *Alt-Wiener Theaterlieder.* Wiener literarische Anstalt. Wien, 1920.

Von Alt-Wiens hoher Theaterkultur weiß Smekal anregend zu erzählen, so, wie es eben nur ein Wiener tun kann. Aber nicht das Theater der literarischen Feinschmecker will er uns schildern, sondern die Stätten, wo die Volksseele Nahrung empfing, die Stätten, wo Hanswurst, Bernardon, Odoardo und Columbine ihre gemütvollen Späße trieben. Dem Verfasser gelingt die Ehrenrettung des Bänkelsängerwesens, der Stegreifkomödie. Er deckt die Zusammenhänge zwischen dieser und dem verfeinerten Rokokospiel auf. Die Entwicklung des Singspiels bis zum musikalischen Lustspiel zieht an dem Leser der geistvoll geschriebenen Einleitung vorüber. Den Hauptteil des Buches füllen die Theaterlieder, die mit Fleiß gesammelt sind, aus. Lustig und erbaulich zu lesen. Schade, daß den Worten keine Melodien beigegeben sind. Denn diese Lieder wollen gesungen werden. *Rudolf Bilke*

MUSIKALIEN

JOSEPH GUSTAV MRACZEK: *Chinesisch-japanische Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.* Nr. 1, die Geisha O-Sen I; Nr. 2, Liebesgeschenke; Nr. 3, Die Geisha O-Sen II; Nr. 4, Der Silberreiher. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Der Komponist der »Insel Aebelo« und »Ikdar« verleugnet sich in keiner Note der Lieder. Hans Bethges »Chinesische Flöte«, die exotischen Reize der Poesien aus dem Reiche der Mitte und der aufgehenden Sonne haben es manch einem Komponisten angetan. Selten aber ist der aparte Stimmungshauch dieser Gedichte, ist der Zauber, der aus den melancholischen Blumenaugen dieser fremdländischen Schönheiten uns anlächelt, mit den Klangvisionen eines nachfühlenden, in Tönen sprechenden Herzens so innig in eins verschmolzen wie bei Mraczek. Er baut seine Lieder gern auf kleinen, durchgehenden, in-

strumentalen Motiven auf, über denen die Singstimme sich in frei bewegter, scheinbar zufällig geformter Deklamation ergeht wie in Nr. 1 und 2. Oder er stellt die irisierende Leuchtkraft seiner harmonisch reich gestuften Palette in den Dienst der Verkündigung des Frühlingswunders in Nr. 3, oder begnügt sich, wie in Nr. 4, mit ein paar verblasenen Farbtupfen der Begleitung, während die Melancholie der Einsamkeit müde aus der Singstimme klingt.

JOSEPH GUSTAV MRACZEK: *Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.* Nr. 1, Komm Lieber; Nr. 2, Wie der stöhende Wind; Nr. 3, So sinken deine Hände mir entgegen; Nr. 4, Viel glühe Rosen flattern auf; Nr. 5, Schaumgeboren; Nr. 6, Ninon! Que fais-tu de la vie? Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Nr. 1 könnte als schmissiger Strauß passieren. Nr. 2 und 3 weisen im Anfang wie auch der »Silberreiher« eine Neigung zu Deklamationstypen auf. Nr. 3 schwelgt in schwülem Farbenrausch. In flutender Bewegung schmeichelt »Schaumgeboren«; von wehmutsvoll überschatteter, prickelnder Laune ist »Ninon«. Daß die Widmungen der beiden letzten Lieder den Namen des Verlags aufweisen, dürfte kaum ein Zufall sein. Sie tragen mit dem Eingangsstück zusammen das Schwergewicht dieser Serie und zeigen Mraczek von seiner gewinnendsten Seite hinsichtlich Erfindung und Formung.

HELLMUT GROPP: *Sonate a-moll für Klavier und Horn, op. 5.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hellmut Gropp scheint sich, nach seiner Hornsonate zu urteilen, noch im Zustand chaotischen Gebärens zu befinden. Es steckt in ihr ein wilde Schoßen treibender Schöpferdrang, ein promethidenhaftes, trotziges Ungetüm, das wuchtige Baublöcke wie Kinderspielzeug durcheinander wirft und unaufhaltsam vorwärts stürmt. Was darin elementarer Urtrieb und was darin theatralisches Pathos ist, wird die Zukunft zu entscheiden haben. Erst wenn sich der in voller Gärung befindliche Wein geklärt haben wird, wird man sehen können, ob von den verschiedenen, durcheinander wirbelnden Stilelementen ein wesensfremder Bodensatz wird ausgeschieden werden können oder ob sie die Hefe sind, durch die allein eine Persönlichkeit künstlich aufgetrieben wird.

EDGAR MANAS: *Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die einleitende Fughetta riecht mit ihrer monotonen Einsatzfolge, ihren Umkehrungen und Engführungen etwas nach der noch frischen Farbe der soeben verlassenen Schulstube. Sie ist aber glücklicherweise kurz und reicht ohne allzu lange Komplimente die Türklinke dem keck und munter hereinspringenden, bei allem Mutwillen eine gute Erziehung nicht verleugnenden Scherzo. Der »Lied« überschriebene dritte Satz gibt bei aller Kürze breites Melos. Auch das Rondo-Finale verletzt nirgends die formale Gesittung und rundet den Eindruck dieses stets auf Schicklichkeit bedachten Quartetts ebenmäßig ab. *Georg Jensch*

JOAN MANÉN. *Op. A—16 Ier Quatuor à cordes.* Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Der Partitur des Streichquartetts ist eine kleine Vorrede des Verfassers hinzugefügt, worin er betont, daß es ihm gelungen sei, alle Werke seiner frühen Jugend, die einer Periode entstammten, in der er noch nicht die Freiheit des künstlerischen Urteils besaß und die ohne seinen Willen veröffentlicht wurden, zurückzuziehen und umzuarbeiten. Diese Umarbeitungen und die anderen Werke seiner reiferen Schaffensperiode bezeichnet er neben der Opuszahl mit dem Buchstaben A. Nun ja, man entwickelt sich ja immerfort, gottlob, und ein jeder Künstler betrachtet seine vorangegangenen Werke als Stufen zu der erstrebten Vollendung. Aber als solche *sind* sie auch zu betrachten. Man braucht sie nicht vollends zu verleugnen, auch wenn sie noch so mißraten wären, vor allem braucht man es nicht zu tun, wenn man, wie der Verfasser, zu einer solchen Kultur der Entwicklung gelangt ist — wie es das vorliegende Quartett bezeugt. Das Werk ist eine sehr beachtenswerte musikalische Tat. Seine Sprache ist die manchem zeitgenössischen Komponisten geläufige Tonwelt der neufranzösischen Schule, mit deutlichem spanischen Einschlag. — Eine gute Mischung. Die drei Sätze sind folgendermaßen betitelt: Matí (Transparencia) — Mig-dia (Exultació) — Vespre (Inquietuta). Ich erhebe wieder meinen ganz persönlichen Einwand gegen die programmäßige Betitelung. Ich mag sie besonders deshalb nicht, weil sie mir scheinbar den Stimmungsgehalt aufzwingen will. — Wenn er da ist (und das *ist* hier der Fall), dann werde ich ihn schon entdecken. Wer

sagt nun aber, daß ich nicht was anderes empfinden oder denken könnte, als was da vorgedruckt ist? Möglich, daß ich des Morgens gar nicht so für »Geklärtheit« bin, denn ich kann mir ja vorstellen, einen Brummschädel zu haben, vielleicht bin ich mittags gar nicht zur »Exultation« aufgelegt, denn es ist zu heiß, und des Abends kann ich mir ganz im Gegensatz zu des Verfassers »seelischen Unruhen« friedliche Behaglichkeit vorstellen. — Diese allgemeinen Betrachtungen haben in vorliegendem Falle nichts mit der Musik zu tun, denn sie drückt die obigen Stimmungen auch wirklich aus. Sie ist in der erwähnten rassigen und in ihrer im besten Sinne modernen Beschaffenheit sowohl bei Themen, wie bei Durchführungen temperamentvoll, leidenschaftlich, geistvoll und graziös, mit einem Schuß südfranzösischer Melancholie. Das Streichquartett wird, was die Stimmanzahl anbelangt, durch Doppelgriffe sehr oft zum Sextett oder Septett, was ihm aber nicht im mindesten als Fehler angerechnet werden soll. Dadurch aber und durch sonstige technische und Intonationsschwierigkeiten werden an die Ausführenden Ansprüche gestellt, die nur befriedigt werden können, wenn sie ihr Fach ebenso vollkommen beherrschen, wie der Verfasser seine »erste Geige«.

ZOLTÁN KODÁLY: *II[ième] Quatuor à cordes op.* 10. Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Verfasser ist einer der talentvollsten Komponisten Jungungarns. Seine Tonwelt ist auch die der Neufranzosen. Sie ist aber seine eigene Sprache geworden. Diesmal mit etwas ungarischem Einschlag. Auch eine reizvolle Kombination. Ungarn hat ja immer ein wenig mit der Entente poussiert. Es gibt in dem Werk einiges, was sogar für uns etwas »gewagt« klingt. Aber frisch gewagt, ist halb gewonnen. Und in der Gefahr liegt auch der Reiz. Wie z. B. im zweiten Satz die Geige über einer an und für sich schon nicht einfachen Harmonie ganz unbekümmert und tonartfremd präludiert, wie sich dann der ganze Satz ziemlich rhapsodisch zu zwei recht rassigen, rumänisch anmutenden Tanzweisen aufschwingt, ist sehr reizvoll. Man könnte dem Werk höchstens seine Kürze und die starke Lockerung der althergebrachten Formen (besonders im zweiten, letzten Satz), sowie seine durchwegs lyrische Stimmung vorwerfen. Aber vielleicht ist dies alles Absicht und dann hat der Komponist recht. Wahrscheinlich wollte er nur eine Probe der für sein Vaterland typischen melancholischen Lyrik geben, die dann zum Schluß in fröhlichem Tanz ausklingt.

Beide Streichquartette seien Kammermusikvereinigungen, die noch nicht ganz in die beständige Wiedergabe ihrer altbewährten klassischen Programme verbohrt sind, aufs Wärmste empfohlen. *E. J. Kerntler*

EGON WELLESZ: *Streichquartett, op. 28.* Verlag Universal-Edition, Wien. ERNST KRENEK: *Streichquartett, op. 6.* Ebenda.

Wellesz: ein kurzes, temperamentvolles Werkchen, getrieben und gejagt von neuen frischen Impulsen. Die neue Harmonik — Schönberg usw. — ist vorausgesetzte Selbstverständlichkeit, ebenso die neue Melodie bzw. Unmelodie. Und vorerst kann man dasselbe auch von Kreneks umfangreicherer Arbeit sagen. Nun sollte man denken, daß man die beiden Werke genau analysieren kann, um sie zu unterscheiden und zu kennzeichnen. Das kann man aber leider deshalb nicht, weil wir noch keine Kultur solcher Art besitzen, wie sie diese Arbeiten beanspruchen. So lange wir noch tief und stark im letzten Beethoven und sogar in Mozart verweilen können, ist es uns unmöglich, diese Gattung als vollwertig anzuerkennen. Man kann nur hoffen: aus diesem Teig entsteht eines Tages etwas, was dazu Beziehung hat. Voll und rein genießen wir diese Kunst nicht. Wagner spukt in ihr sehr viel, der überwagnerte Schönberg erst recht, aber alles zusammen ergibt weder Hölle noch Himmel. Es ist ähnlich wie in der bildenden Kunst. Das Alte ist alt und das Neue ist — fast auch schon alt, nur am wahrhaft Neuen, das eindeutig neue Leiden und Freuden vermittelt, fehlt es. Also hoffen wir weiter des Zukünftigen. Daß die beiden Kompositionen ausgezeichnet gekonnt sind, das soll zuletzt noch gesagt werden. Und es soll sogar gesagt werden, daß unternehmungslustige Quartettvereinigungen es mit der Aufführung beider Werke wagen sollten.

ERNST VIEBIG: *Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier.* Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig.

Es sind Lieder, die aufhorchen machen. Namentlich durch ihre neue Auffassung des Wortes, durch ihre ausgezeichnete Deklamation. Ein regelrechter Rhythmus ist kaum zu spüren, ein freies Bewegen der Linie ist

wahrzunehmen, in welchem das Geheimnis des Satzes, die Seele des Wortes, vernommen wird. Dieser Freiheit im Rhythmischen entspricht auch die auffällige Freiheit im Harmonischen. Was ich rügen möchte, das ist der zu sehr orchestral gedachte Klavierpart. Man hört immer so etwas wie Geige, Holzbläser, Schlagwerk, selten aber reine und echte Klavierbegleitung. Zum Gelungensten gehört »Dunkler Falter«. *Arno Nadel*

ALEXANDER MARIA SCHNABEL: *Trio (c-moll) für Violine, Cello und Klavier. op. 10.* Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.

Der, wenn ich recht unterrichtet bin, aus Riga stammende, mit Arthur Schnabel nicht verwandte Tonsetzer ist sicherlich noch in seiner Sturm- und Drangperiode; auch klügelt er noch viel herum, wie man gleich aus den drei ersten Takten ersieht. Immerhin kann man aber eine gewisse Größe und vor allem Tiefe dem schwermutvollen und auch leidenschaftlichen ersten Satze nicht absprechen. Das Andante cantabile nimmt durch seine einfache Melodik ein, auch sind die Begleitfiguren hübsch. Gut macht sich gegen den Schluß das Solo der in Doppelgriffen sich ergehenden Streichinstrumente. Von dem unruhvollen Scherzo finde ich die Coda am gelungensten. Der Schlußsatz, eine Fuge (Moderato), zeugt von des Tonsetzers gediegener Satzkunst und hat mich auch inhaltlich am meisten befriedigt.

BRAHMS UND DVORAK: *Bearbeitungen verschiedener Werke.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Der beste Maßstab, ob und inwieweit ein Tonsetzer wirklich ins Volk gedrungen ist, wird durch die Zahl vorhandener Bearbeitungen von Originalausgaben gewonnen. Man staunt oft, was für merkwürdige Übertragungen z. B. ein Stück aus einer Wageroper gefunden hat, merkwürdig nicht nur durch die Verballhornisierung sondern auch durch die Instrumente, für die die Bearbeitung gemacht ist. Gegen die vorliegenden Brahmsschen und Dvorakschen Werke werden sich kaum Einwendungen ergeben; im Gegenteil, man wird das Geschick bewundern, mit dem z. B. *Otto Wolf* die von *Brahms* für vier gemischte Stimmen mit Klavierbegleitung geschaffenen Zigeunerlieder op. 103, bekanntlich eine der herrlichsten Tonschöpfungen des Komponisten, für Männerchor gesetzt hat. Als Originalwerke von Brahms gelten noch vielfach die von ihm nur gesetzten und mehr oder minder frei bearbeiteten ungarischen Tänze, insbesondere die so sehr beliebt gewordenen Nr. 5 und 6. Sie sind jetzt zusammen in einer leicht spielbaren vierhändigen Klavierausgabe von *Eccarius-Sieber*, für Klavier sechshändig (gesetzt von *Rob. Keller*) und für zwei Violinen, durchaus gut klingend von *Fr. Hermann* übertragen, gesondert aus der bisherigen Heftausgabe veröffentlicht worden. Neu hinzugekommen ist eine gar nicht schwere, wirkungsvolle Bearbeitung *Paul Klengels* für eine Violine. — Immer neue Freunde erwirbt sich das echte Musikantentum *Antonin Dvoraks*. Darum hat sich das Bedürfnis eingestellt, von der ersten Nummer (»In den Spinnstuben«) des ursprünglich für Klavier zu vier Händen geschriebenen Zyklus »Aus dem Böhmer Walde« (op. 68) eine leichte Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen zu haben; sie ist recht geschickt von *A. Jiranek* hergestellt worden. Eine dankbare und brillante freie Übertragung für Klavier hat das besonders hübsche »Zigeunerlied« op. 55 Nr. 4 »Als die Mutter mich noch lehrte singen« durch *Ed. Schütt* gefunden. Das Largo aus Dvoraks bekanntester Symphonie, der fünften, op. 95, »Aus der neuen Welt« liegt nunmehr auch in einer Übertragung für Violoncell und Klavier von *Percy Such* vor, der die Klavierstimme der Violinbearbeitung von Leo Schrattenholz beibehalten hat. Eine wirkungsvolle, für den Konzertgebrauch in erster Linie bestimmte und darum namentlich an die Doppelgrifftechnik hohe Anforderungen stellende Übertragung der »Neuen slawischen Tänze« op. 72 verdanken wir dem durch eine Reihe eigener Kompositionen bekannt gewordenen Violinvirtuosen *Rosario Scalero*. Endlich hat in dankenswerter Weise *Paul Klengel* sechs der schönsten »Slawischen Tänze« aus op. 46 und 72 für Streichquartett übertragen, worauf ich Quartett spielende Dilettanten ganz besonders aufmerksam machen möchte. *Wilhelm Altmann*

MARIO CORTI: *Freie Bearbeitung eines Largo von Francesco M. Veracini, für Solovioline, Streichorchester und Orgel bearbeitet und instrumentiert von Bernh. Molinari.* Verlag: A. & G. Carisch & Co., Mailand.

Corti hat dem wunderschönen Largo des alten italienischen Meisters ein Gewand zu geben, in dem es seinen ganzen Zauber enthüllen kann. *Martin Frey*

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

OPER

BERLIN: Wer die Neuheit sucht, wird durch den Anfang der Spielzeit enttäuscht sein. Für die Lebenden ist bisher nichts getan worden. Die stärkste Leistung war die der Opernregie, und zwar in der *Großen Volksoper.* Hier ist eine szenische Erneuerung des »*Fidelio*« geschehen, die zugleich eine theatralisch wirksame Zusammendrängung des Werkes bedeutet. Und dazu tritt eine sorgfältige Behandlung auch der Musik. Der Maler *Hans Strohbach* und der Regisseur *Alexander d'Arnals* wirken zusammen. Der begrenzte Bühnenraum wird so ausgenutzt, daß die Handlung bis zur Gefängnisszene ohne Pause weiterlaufen kann. Es gibt ein Oben und ein Unten, durch die schon sprichwörtliche und fast ominöse Treppe verbunden. Das Unten ist die Häuslichkeit Roccos, auf freiem Platz vor der eingebauten Wohnung spielen sich die häuslichen Szenen ab, doch drängt das Drama in der Gestalt Pizarros auch hierhin. Man sieht ihn Unheil brütend an einem Tisch der unteren Wohnung sitzen. Auf der Treppe entwickelt sich der Zug der Gefangenen. Ihre Bewegung wird von dem Regisseur in sehr eindrucksvoller Art gelenkt. Das Gefängnis täuscht gewaltige Tiefe vor, und der hymnische Schluß vollzieht sich wiederum auf dem ersten Schauplatz; so daß in der Tat durch eine beispiellose Einfachheit der szenischen Gestaltung eine ganz ungewöhnliche dramatische Entwicklung gefördert worden ist. Leonore ist *Melanie Kurt*, nicht in ihrem mimischen, aber doch in ihrem musikalischen Ausdruck von jeher stark; Florestan *Hans Vogelstrom*, der sich, künstlerisch bewußt, in der Gefängnisszene zu höchster Eindringlichkeit steigert. Das Orchester ist noch kein durchgebildeter Organismus, aber *Franz v. Hoeßlin* bleibt ein verständnisvoller und seiner Sache hingegebener Kapellmeister, der selbst in seinen Irrungen noch zu keinen Ausfällen Anlaß gibt. Und Irrtum war in der Tat seine Auffassung des »Don Pasquale« Donizettis, in dem nur der sechzigjährige *Ludwig Mantler* den Geist der musikalischen Komödie lebendig werden ließ. Die Krise im *Deutschen Opernhaus*, durch die Forderungen des Orchesters hervorgerufen, trat gerade in dem Augenblick ein, da man das zehnjährige Bestehen dieser Bühne feiern wollte. Das fordert von selbst zu einer Rückschau auf ihre Leistung auf. Bedenkt man, daß ihr Dasein im großen und ganzen in die Kriegszeit fällt, so bleibt immerhin etwas Anerkennenswertes übrig. Schade nur, daß das Deutsche Opernhaus von Anfang an keinen anderen Ehrgeiz kannte, als ein musikalisches Schillertheater zu sein. Schade auch, daß der spießbürgerliche Geist durch die leitenden Köpfe gepflegt worden ist, die so ihrer natürlichen Neigung folgten. Jetzt ist dieses Haus, schon in seiner Architektur mehr Zirkus als Oper, eine Provinzbühne geworden, ganz ohne festlichen Charakter, wie er sich in jedem Opernhaus ausprägen muß. Kein Wunder also, daß eine »Große Volksoper« erstanden ist, die trotz ihres Namens diesen festlichen Geist von Anfang an bei sich beherbergen will. Wie weit sich das in der gegenwärtigen Krise verwirklichen läßt, bleibt abzuwarten.

Adolf Weißmann

BREMEN: Das Stadttheater ist dabei, seine neuen Kräfte — es hat diesmal stark gewechselt — zu akklimatisieren, beim Publikum und beim Klima. Die erfolgreichste Neuheit der vorigen Spielzeit (Tote Stadt) konnte zunächst nur mit gastlicher Hilfe des vorjährigen Tenors, der nach Kiel ging, gegeben werden. Der neue Tenor — akklimatisiert sich. Einen hübschen Erfolg holte sich Donizettis wieder mit mannigfacher moderner Hilfe (textlich und instrumental) aufgefrischter *Don Pasquale.* Sonst ist das alte, herkömmliche, stereotype, deutsche (d. h. internationale) Opernkarussell (Verdi als Vorreiter) im Gang. Verdienen wir Besseres?

Gerhard Hellmers

DRESDEN: In der Oper gab man als Nachhall der sommerlichen *Weberfeier* »*Die drei Pintos*« in der Mahlerschen Bearbeitung. *Hermann Kutzschbach* dirigierte mit leichter, liebevoll verstehender Meisterhand, mit *Waldemar Staegemann*, *Ludwig Ermold*, *Ludwig Eybisch* und *Liesel v. Schuch* waren für die dankbaren Rollen vortreffliche, spielopperngewandte Sänger da, eine flotte Inszenierung mit hübschen malerischen Dekorationen tat das übrige: es waren also eigentlich alle Bedingungen erfüllt, das Werk entsprechend zur Wirkung zu bringen. Und doch hat man sich streckenweis redlich gelangweilt. Der erste Akt enthält zwar etliche Perlen musikalischer Komik und eine nette Lustspielexposition; aber dann ist's aus für unseren Geschmack; die Handlung versandet, die Sentimentalitäten sind schwacher Weber, die Zutaten unfertiger, unentwickelter Mahler, kurz, man wird des

Ganzen nicht froh. Man denkt an den »Corregidor« und so manche Kostbarkeiten, die die komische Oper seither beschert hat, und kommt schließlich zum Schluß, daß der Meister des »Freischützen« auf diese schwache Stütze seines Ruhmes füglich verzichten kann, und der Geschmack der achtziger Jahre, der die Überarbeitung des unvollendeten Werkes zeitigte, längst nicht mehr der unsere ist. Haben so die »Pintos« die auf sie gesetzten Hoffnungen nicht erfüllt, so hat dafür der Erfolg von Pfitzners »*Palestrina*« alle Erwartungen übertroffen. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Das Gespenst der Schließung der städtischen Bühnen ist vorläufig noch einmal verscheucht. Ein begrüßenswerter Entschluß! Denn die letzthin erfolgte durchaus würdige Aufführung des Parsifal (Regie *Willy Becker*, am Pult *Georg Széll*) bewies, welche geistigen Werte hier geboten werden können. Im besetzten Gebiet aus verschiedenen Gründen sicher nicht ohne Bedeutung. *Julie Schützendorf-Koerner*, *Josef Kalenberg* und *Erich Hanfstaengl* sind vollendete Vertreter der führenden Partien. Unter den Bühnenbildern ist der in freier Gotik stilisierte Gralstempel von stärkster Ausdruckskraft. Die Wiedergabe des übrigen Repertoires steht durchweg auf anständiger, zum Teil sogar beachtlicher Höhe. *Carl Heinzen*

FRANKFURT A. M.: Stille vor der Premiere. Der Spielplan ist durch die Vorbereitung von Straußens »Frau ohne Schatten« auf das Bewährte, Herkömmliche festgelegt. Einzige Ausnahme: eine Auffrischung der »Königskinder« von *Humperdinck*. Dies Werk heut ganz widerspruchslos hinzunehmen, da gehört, mit dem Vogelweider zu reden »vil gloube zuo«. Der Widerspruch zwischen Stoff und Gestaltung drängt sich auf. Man schwankt zwischen Ablehnung und Sehnsucht nach etwas Verlorenem; ohne die Zeitbedingtheit und die mancherlei Schönheiten der Partitur zu verkennen. Die Aufführung gibt dem Werk unter *Ludwig Rottenbergs* Taktstock und der Spielleitung von *Josef Gareis* das Seine. *Elisabeth Kandt*, *Adolf Jaeger* und *Adolf Permann* sind würdige Träger der Hauptrollen. Und sonst nur einige Gastspiele. *Heinrich Schlusnus* sprang als Rigoletto ein, vor allem als Sänger gefeiert. *Mabel Garrison* sang die Rosine im »Barbier« und zeigte dabei die blendenden Reste ihrer früher wohl noch viel blendenderen Koloraturstimme, im Spiel von reizender Typizität. Als Gegenstück zu dieser Virtuosin übersetzte Professor *Kuper*, Generalmusikdirektor der Petersburger Staatsoper, die schöne stehende Aufführung von Mussorgskys »Boris Godunow« klanglich ins echt Russische. Man bewunderte den großen epischen Zug und die Psychologie des Schlagzeuges. Hörer und Ensemble wurden mitgerissen. *Karl Holl*

HAMBURG: Den heute sehr kostspieligen Vorsatz, neue Opern zu geben, kann sich nur das älteste, neuerdings auch stark subventionierte Institut gestatten: das *Stadttheater*. Was an der »Frau ohne Schatten« sich als ärgerlicher Nachteil erwies, zeigt sich seit Wochen, seitdem der Pfitznersche »Palestrina« vorbereitet wurde und auf die lange Bank geriet: daß die Schwierigkeit der Werke zu auffällig stärkste Kräfte absorbiert und dem Spielplan auffrischendes Wesen kaum zugeführt wird. Seit der »Überseewoche« ist deswegen in der Dammtorstraße nichts vorgefallen, wovon Aufhebens zu machen hier Anlaß sein könnte. Wobei nicht unterlassen werden darf, zu betonen, daß in dem wachsamen, fein gebildeten Intendanten *Leopold Sachse* (der den vor zwei Jahren von Hans Löwenfeld inszenierten »Fidelio« schon jetzt neu erstehen lassen will), der Autorität des Kapellmeisters *Egon Pollaks* und in dem jüngeren *Werner Wolff*, einem auch universell gebildeten Musiker von weitem Blick und hohem Ernst, sich die Gewähr für eine stets achtungswerte Höhenlinie der Aufführungen findet. Eine Konkurrenz, wenn auch keine wuchtige, die sich aus überragendem Einheitszuge, aus tüchtigstem Personal und vielseitigem Spielplan ergäbe, hat jenes alte Institut in der *Volksoper*, die neun Jahre erst alt wird. Subventionslos, auf alte Opern angewiesen, mit offenkundiger Operettenneigung, ist sie doch diejenige, die ihrem Leiter *Karl Richter* — dessen kräftigste Stütze Kapellmeister *Georg Bruno* von zwingender Autorität und Erfahrung — weniger Sorge macht als das Stadttheater mit seinem großen Etat. Die Volksoper wird spätestens Herbst 1924 mit der älteren Oper liiert sein mit dem vermutlich ganz realisierbaren Plan der Leiter des Stadttheaters, drüben vornehmlich die Spieloper zu hegen. Denn die Volksoper hat sich ein eigenes, gewinnbringendes Publikum erzogen, das die Hauptstücke Wagners und Beliebtheiten wie »Carmen«, »Mignon«, »Hoffmann«, »Tosca« und frühe Verdis zu erschwinglichen Preisen

sich gestatten möchte. Ein Umstand, mit dem künftig doch wohl die Gesamtleitung beider Institute wird rechnen müssen, wenn das Exempel stimmen soll wie neuerdings in der Seilerstraße. Hier hat man soeben auch den »Tell« Rossinis der Kundschaft neu empfohlen und sich ansehnlich damit abgefunden. Mit Kräften wie der hochtalentierten *Phila Wolf* und dem vielseitigen und meist verwendeten *Karl Waschmann* hat die Volksoper auch die Bedingungen für größere Vorsätze.

Wilhelm Zinne

MAGDEBURG: *»Die Jassabraut«, Oper von Albert Mattausch.* Im Magdeburger Stadttheater ging ein neues Werk des Magdeburger Kapellmeister *Albert Mattausch* zum überhaupt ersten Male in Szene; unter seiner eigenen Leitung. Mit seiner »Graziella« wurde er weiteren Kreisen aufmerksam; er befestigte und verstärkte seinen Ruf als talentvoller Opernkomponist durch seine »Esther«.
Diese »Jassabraut« setzt die Linie eines dem italienischen Verismus angenäherten Stils fort, die er in »Esther« zugunsten strafferer und einheitlicherer melodischer Führung und großer Chorwirkungen unterbrach. Doch will es scheinen, als bedeute dieses neueste Werk eine Art Stillstand in seinem Schaffen, das allerdings durch schwere Krankheit gelähmt wurde, von der sich der sympathische Komponist mittlerweile ganz erholt hat. Das Lyrische liegt ihm in dieser Oper besser als das Dramatische, das an ihrem Schluß leider ganz in das Kinomäßige aufgeht — auf Grund des Textbuches von *Heinrich Bethge*, das ihm gerade hier nur hohlste Theatralik bot. Es handelt sich um eine Art »Kolonialoper«, zu der Kleists »Verlobung in St. Domingo« die Anregung bot.
Das Werk ging in guter Ausstattung in Szene; besondere Verdienste erwarben sich *Ilonca Ferenczy* als Mirjam, *L. Preiser-Locke* als Benka No und *August Gesser* als Rolf. Bringt man einen Teil des Beifalls auf die Rechnung der Beliebtheit des Komponisten, so erzielte die Oper einen starken Achtungserfolg.

Max Hasse

MANNHEIM: In dem Theaterleben unserer Stadt hat sich eine bemerkenswerte Wendung vollzogen: Das Bestreben, Sensationen durch prunkvolle Erstaufführungen zu erregen, wurde fallen gelassen. Zielbewußt strebt der neue Opernchef *Erich Kleiber* vor allem danach, einen einheitlich aufgebauten und künstlerisch durchgearbeiteten Spielplan zu schaffen. So ist wohl Gutes, nicht aber »Interessantes« zu berichten, obwohl ein hoch zu wertender künstlerischer Aufstieg der Bühne zu verzeichnen ist. An tüchtigen Helfern stehen Kleiber *Paul Breisach*, der nach Felix Lederers Weggang zum zweiten Kapellmeister vorrückte, und der neuverpflichtete *Werner v. Bülow* zur Seite, dem wir eine Neubelebung von Ermanno Wolff-Ferraris »Susannens Geheimnis« verdanken. Unter den neuverpflichteten Opernmitgliedern ragt die hochdramatische Sängerin *Anna Karasek* hervor, die Stimmkultur mit vertiefter Menschendarstellung vereinigt.

Robert Hernried

NÜRNBERG: Das Musikleben der alten Meistersingerstadt zeigte seit den letzten Jahren manche Krankheitserscheinungen. Mit Beginn dieser Spielzeit wurde jedoch in Theater- und Konzertsaal von städtischer Seite und in erhöhtem Maße durch die Mitarbeit musikalischer Vereine endlich die Einheitsfront geschaffen, auf der sich künftig im Rahmen einer Großstadt operieren lassen wird. Die Leitung des Stadttheaters gelangte neuerdings in *Johann Maurachs* bewährte Hände. Bei der gegenwärtigen Konstellation unseres Opernpersonals hat der neue Intendant keine leichte Arbeit. Neben vielen Hauptkräften fehlt vor allem seit dem Fortgang *Robert Hegers* ein erster Kapellmeister, der den Ansprüchen einer Nürnberger Bühne, wie auch den hiermit verbundenen sinfonischen Verpflichtungen gewachsen wäre. Zu all dem hatte der frühere Intendant *Willi Stuhlfeld* die Großzügigkeit, seinem Nachfolger eine Erbschaft von nahezu sechzig meist wertlosen Neuerwerbungen zu überlassen, die nun im Laufe der nächsten zwei Jahre vertragsmäßig gespielt werden müssen.

Wilhelm Matthes

PRAG: Trostlose Öde in beiden Opernhäusern. Das deutsche Theater brachte eine um zehn Jahre verspätete Uraufführung der Oper »Jugunde« des Wiener Musikkritikers *Robert Konta*. Durch eine Mischung der Stile gelangt der sicher ernste Künstler zu einer Arbeit, die der Kritiker Konta — wäre er dagewesen — wohlweislich abgelehnt hätte.
Im Tschechischen Nationaltheater werden Erstaufführungen von *Leos Janáček*, *J. B. Foerster* und *Vit. Novák* versprochen. Denn wir stehen am Anfang der Spielzeit.

Erich Steinhard

SCHWEIZ: Während das Baseler Stadttheater Wagners »Parsifal« allwöchentlich mit steigendem Erfolg wiederholen muß und daneben die Opern des eisernen Bestandes in sinnvoller Folge sehr ansprechend herausbringt, setzt sich die Zürcher Bühne mit vorbildlichem Ernst und großem Aufwand für *Erich Wolfgang Korngolds* Oper »Die tote Stadt« ein, ohne allerdings dem namentlich in der melodischen Erfindung schwachen Opus zu nachhaltigem Erfolge verhelfen zu können.

Gehbard Reiner

STUTTGART: Den selten gewordenen Rienzi leistete sich unsere Oper gleich in doppelter Besetzung, wobei im voraus mit starker Anziehungskraft gerechnet wurde. *Rudolf Ritter* traf in der Titelrolle den Charakter der Partie besser als *Adolf Jung;* von der Größe des Stils in dem recht ungleichen Drama bekam man den besten Begriff durch *Lydia Kindermann* als Adriano. Das Übrige war gute Mittelleistung. — Zur *Uraufführung* gebracht wurde die dreiaktige Tragödie »Thamar« von *Wilh. Mauke.* Weder die Dichterin Franziska Hager noch der Komponist erreichen ihre Absicht, uns in Worten und Tönen den erschütternden Konflikt in der Brust eines Weibes vorzuführen, das sich, um der aufgezwungenen Ehe zu entgehen, über Sitte und Gesetz ihres Stammes hinwegsetzt. Vom zweiten Akt ab, wo der Höhepunkt erwartet wird, geht die schon eingetretene Spannung durch Bekennung wieder verloren. Mit dem verschwindenden Interesse an dem Schicksal der Heldin ist es mit der starken Wirkung auf den Hörer rasch vorbei. Mauke ist viel mehr ein durch angenehme melodische Einfälle sich auszeichnender Tonsetzer als ein Dramatiker, in dem echtes Bühnenblut rollt. Seine Musik ist, ohne ausgesprochen ursprünglich zu sein, stets gutklingend, das Hinreißende fehlt ihr, aber die geschmackvolle Instrumentierung verdient ob der Sorgfalt, mit der sie ausgeführt ist, hohe Anerkennung. Die Hauptpartie kann Sängerinnen mit ausgesprochen schauspielerischer Begabung stark reizen. *Erna Elmenreich* nahm sich der Rolle mit liebevollem Eifer an, sie erreichte viel damit, wenngleich sie nicht in der Lage war, die Fehler des Buches unkenntlich zu machen.

Alexander Eisenmann

WIEN: Die Staatsoper brachte in einer Märchenausstattung, die im Bankettsaal des Königs lebendgewordener Uhland war, den Schatzgräber von *Franz Schreker* unter *Schalks* Leitung heraus. Bis jetzt hat Schreker mit seinem dramatischen Werk in Wien nicht übermäßig starken Widerhall gefunden, und selbst eine so deutliche Symbolsprache wie die des Schatzgräber (die Kunst allein spürt die echten Weltschätze auf) vermochte dauernd nicht auf die Skepsis zu wirken. Das heutige Wien hat wenig Boden für die Märchentanne, und die Kinder der Torheit sehen lieber »Frau Lohengrin« auf einer Jargonbühne ... Die Aufführung mit Fräulein *Kappel*, Herrn *Schubert*, Herrn *Tauber* rief den Dank des Komponisten hervor. — Die Volksoper brachte mit *Sigismonde Saleschi* in der Titelrolle den »Boris Godunow« von *Mussorgsky* heraus, eine Gelegenheit, die Direktor *Gruder-Guntram* zu einer meiningerischen Sensationsinszene benützte. Man mußte sich auf die grandiose Ruhe dieses epischen Theaters einstellen lernen, das in seiner Hingegebenheit an das Volksmelos etwas Bewegendes, in seinem naiven Wagemut (Debussysmus vor Debussy) etwas Imponierendes hat und durfte nicht die Geduld verlieren wie jener mephistophelisch-witzige Kopf, der schon vor dem letzten Akt seinen »Austritt aus der russischen Geschichte« anmeldete. Den Erfolg des Abends stützte der Boris Herrn *Saleschis*, der sein Temperament in der Szene der Halluzination ins Dämonische peitschte. — Ein liebenswürdiges altes Lächeln ließ die Staatsoper in Donizettis »Don Pasquale« hören, den sie unter der wechselnden Direktion von *Franz Schalk* und *Klemens Krauß* im Redoutensaal aufführt. Neben mir saß ein neuer Reicher, der seiner Gattin erklärte: »Sonst führt Reinhardt hier ein französisches Lustspiel, die Schönen Frauen von Eisenschitz auf, dann ein altes Lustspiel von Goethe, es heißt Clavigo, und eine Sache von Schiller, Stella oder so ...« *Ernst Decsey*

KONZERT

BERLIN: Das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester mit seinem Dirigenten *Willem Mengelberg* kommen nach Berlin. Die Sensation wird unterstrichen. Politisches und Künstlerisches vereinigen sich, die Tatsache zu einem klangvollen Ereignis zu machen. Der Eindruck bleibt stark, soviel man auch von ihm abzieht. Denn der Klang dieses Orchesters, der in Europa seinesgleichen sucht, beleuchtet die gegenwärtige Orchesterkrise in Deutschland. Die Zeit ist günstig für diesen

Instrumentalkörper, sich zu zeigen. Während sich das musikalisch bedeutungsvolle Mitteleuropa in Zuckungen windet, haben Mengelberg und sein Orchester in ungestörter, unaufhörlicher Arbeit ihr Ziel erreicht: höchste Genauigkeit. Diese hat eigenen Charakter. Denn sie ergibt sich aus dem Zusammenwirken eines dämonischen Willens, eines schärfsten Verstandes mit einem Material, das sich aus ehrgeizig der Einheit dienenden Künstlern zusammensetzt und fortschreitend veredelt; und es ist geschehen auf der Grundlage eines Wohlstandes, der den stärksten Aufwand für das Instrument und seine Spieler gestattet. Die Vorzüge dieser glänzenden Isolierung sind so zwingend, daß ihre Nachteile zurücktreten. Auf die Darstellung Mahlers gründet sich der Ruhm dieser Körperschaft. Im »Lied von der Erde«, in der ersten Sinfonie treten Einzelheiten schärfer hervor als sonst, und auch der Aufbau vollzieht sich mit einer bisher unerreichten logischen Klarheit und Beherrschung; für die Mahlerschwärmer aber bleibt, bei und gerade wegen der unfehlbaren Ausprägung des Klanges, ein Rest von Körperlichkeit. Trotzdem muß ja, im Sinne Mahlers selbst, etwas sehr Wesentliches von seinem Werk durch dieses Orchester ausgesprochen sein; etwas, was ihm in anderen Darstellungen fehlte: sein fanatisches Streben nach Genauigkeit fand er hier offenbar ganz erfüllt. Daß Beethoven, die Romantiker bei so metallischem Bläserklang, bei solcher durchdringenden Schärfe der Entwicklung sich völlig anders darstellen, als wir es gewohnt sind, ist ganz selbstverständlich. Selbstverständlich aber auch, daß ein Werk wie Richard Strauß' »Heldenleben« gerade wegen seines materiellen Charakters in so klarer Atmosphäre erst das volle, durchdringende Licht erhält.

Immerhin zeigt sich, daß auch in diesen kritischen Zeiten der Dirigent unsere Philharmoniker zu außerordentlichen Leistungen emporführen kann. Je weniger eindrucksvoll das Ergebnis unter *Wilhelm Furtwängler* ist, auch wenn er das in zielloser Ekstase tristanisch auflodernde Poème de l'Extase Scriabines zu deuten hat, desto mehr hebt sich das Niveau unter *Bruno Walter* und *Sergei Kussewitzky*. So verschieden sie auch als Persönlichkeiten sind, sie haben die natürliche Zündkraft mit Musik geladener Menschen, die zugleich vollkommenste Beherrscher des Orchesterkörpers sind. Daß es Furtwängler ist, bleibt unbestritten. Unbestreitbar aber auch, daß er der leeren Pose verfällt. Der weichere Walter brachte ein klassich-romantisches Programm, das er mit dem Meisterklavierspieler *Ernst v. Dohnanyi* als Solisten, zur Freude seiner Gemeinde durchführte; Kussewitzky wurde Dolmetsch der russischen Musik, die er, nicht ohne wirksame Selbstinszenierung, mit höchster rhythmischer Schärfe und in klanglicher Schönheit bot. Und wir mögen nun noch so sehr mit Rimsky-Korsakoff, Mussorgsky und so weiter überfüttert sein, mit solchem Aplomb vorgetragen ist sie ein bezauberndes Stück Rußland. Der Gipfel wurde mit Scriabines »Prometheus« erreicht, diesem stärksten Zeugnis innerer Kämpfe eines, der krampfhaft das Wagnerepigonentum abschütteln will.

Wenn *Gustav Brecher* Igor Strawinskys »*Feuervogel*« auf sein Programm setzt, unternimmt er im Grunde etwas gegen seine Art, die gewiß nicht zu Strawinsky stimmt. Aber zu rühmen bleibt jedenfalls sein Wille, von der Programmschablone loszukommen, der er doch wiederum mit viel, sehr viel Brahms opfert. Und nun haben wir auch eine neue, erfreulichere Mode: Verdis Requiem. Dieses Prachtwerk ist just bei uns, just während des Kriegs in Berlin durch *Selmar Meyrowitz*, den vielgewandten Kapellmeister, heimisch geworden und hat erst jüngst wieder in zündender Aufführung sein starkes Echo gefunden. Gleich darauf hat sich *Paul Scheinpflug* auf dieses Stück Italien gestürzt und merkwürdig in die Länge gezogen.

In den Sinfoniekonzerten der *Staatskapelle* herrscht bis auf weiteres *Hermann Abendroth*. Sein ungeniales, taktfestes Dirigententum mag den Zöpfen gefallen, kann aber nicht auf den Beifall der anderen rechnen. Und als er gar jüngst *Hermann Wetzlers* »Sinfonische Phantasie« brachte, büßte diese koloristisch fesselnde und stark umrissene Neuheit mangels Proben ihr Wesentliches und ihre Wirkung ein.

Den Solisten schritt als Wohltäter im doppelten Sinne *Fritz Kreisler* voran. Nach ihm, der menschlichste Musik in seinen Ton strömen läßt, ist es schwer, andere Geiger zu hören. Aber ein *Rudolf Polk* hat doch soviel Können und Kultur, daß man ihn mit Freuden den Aussichtsreichen anreiht. Sein Auftreten prägt sich um so stärker ein, als mit ihm auch die Aufführung des Concerto Gregoriano von *Ottorino Respighi* verknüpft war, dessen deutsche Uraufführung durch die Geigerin *Armida Senatra* am Tage vorher geschehen war. Es ist ein wertvolles, aber einfarbiges

Stück, das ebensosehr die ordnende Hand des Dirigenten, wie den überlegenen Arm des Geigers braucht. *Werner Wolff*, mit Polk musizierend, vermochte dies ganz anders als *Ernst Wendel*, der die Geigerin *Senatra* zu stützen hatte. Man grüßte den zum Virtuosen herangereiften *Efrem Zimbalist*; trotz allem Wenn und Aber, im Bann des titanenhaften *Eugen d'Albert*; war, auch nicht ohne Wenn und Aber, von der glanzvoll aufrauschenden Spielfreudigkeit eines *Ignatz Friedmann* beglückt. Und so weiter. Und so weiter. Dies alles vollzieht sich vor Hörerschaften, in denen Russen und Amerikaner überwiegen. Der Dollar lenkt den Betrieb.

Adolf Weißmann

AMSTERDAM: (*Zum französischen Musikfest.*) Zwischen deutschem und französischem Musikempfinden besteht *ein* grundsätzlicher Unterschied: »Form« bedeutet hier etwas anderes als dort. Bei deutschen Meistern heißt formen: aufbauen, entwickeln, die mächtige innere Spannung schaffen, die Beethovens und Mahlers Sinfonien so gut wie Schuberts Liedern und Regers Fugen eignet. Im französischen Werk ist die Form dann gelungen, wenn die Einzelheiten, gerundet, sich in natürlichem Flusse folgen. Der künstlerische *Geschmack* ist hier die formschaffende Kraft. Man verzeihe diese etwas theoretisierende Vorausstellung; ich glaube, sie ist der Schlüssel für die erstaunliche Tatsache, daß, wo die junge deutsche Musik zertrümmert und neu aufbaut, sucht und ringt, die französische überall anknüpft, ausbaut, differenziert, die deutsche heute mehr Hoffnungen besitzt, die französische mehr Vollendung.

Die deutsche Musik sucht sich zurückzufinden zu *ihrer* Form, die ihr durch *Wagners* Anregungen und Verwirrungen vor 50 Jahren abhanden kam. Daß Wagner, der geniale Detailkünstler und Impressionist, ein Gesamtkunstwerk größter Dimension zu schaffen prätendierte, und daß ihm das äußerlich glänzend gelang — die Auswirkungen dieser Tatsache schufen den Riß in der deutschen Musik, den auch ein Richard Strauß nicht völlig überwand. Die heimlich-unbewußten Gegenwagnerianer Mahler und Reger, sonst weltverschieden, traf gemeinsames Schicksal, zu ihrer Zeit nicht verstanden zu werden.

Sehr anders die Entwicklung in Frankreich. Der ganz moderne Nervenmensch Berlioz schuf mit Beethovenschen Mitteln die Sinfonie französischen Formgeists. Es folgte eine Reihe von Musikern (Franck, Saint-Saëns, Fauré), die im Verhältnis zu ihrer künstlerischen Bedeutung über ein erstaunliches Maß von technischem Können verfügten und Handwerk und Schule bereicherten. Es war wie ein Warten auf starke Talente. Sie kamen. Wie ihr Wirken sich gleichsam aus der Tradition heraus kristallisierte, das hat das *französische Musikfest* deutlich gezeigt, das jetzt in *Amsterdam* stattfand, der europäischsten Musikstadt, wo Mahler und Reger wie Debussy längst vertrauter Besitz sind. Von älteren hörten wir neben Bekanntem von Saint-Saëns ein Requiem von Fauré, melodisch reich, aber etwas salonhaften Geistes. Vincent d'Indys Symphonie sur un chant montagnard ist eine temperamentvolle Synthese von César Franck und Wagnerscher Harmonik, während Paul Dukas, weniger konventionell, mit seinem Scherzo »Der Zauberlehrling« Strauß geistreich und eigen ins Französische übersetzt. Klassizistisch im besten Sinn ist Roger-Ducasses Suite française. Spärlicher erschien mir die Inspiration Gabriel Piernés. Dann Debussy. Mit leichter Geste führt er bis zur Grenze des musikalisch Möglichen *eines* durch, das Wagner begann: die Symbolik des Klanglichen, das Umsetzen feinster Stimmungsdifferenzen in musikalische Materie. Neben dem bezaubernden Klanggemälde l'Après-midi d'un faun interessierte am meisten das schlanke Streichquartett und die »Fantasie« für Klavier und Orchester, ein Jugendwerk, das schon die samtene Kraft der späteren aufweist. Klanglich sehr lebendige Musik hörten wir von Florent Schmitt, erfreulich auch wäre eine nähere Bekanntschaft mit der sensiblen Orchestersprache Albert Roussels und der zarten Art Henri Rabauds. Höchst interessant war die Suite »Protée« des jungen Darius Milhaud, deren freche polytonale Fuge aus dem ersten Satz besonders gefiel.

Zum Schluß darf ich von einem ganz Großen berichten, von Maurice Ravel. Hier ist eine Leichtigkeit des Ausdrucks, eine leidenschaftdurchglühte Grazie der Empfindung und eine Kraft zu einheitlicher Gestaltung, wie sie sich in solcher Vereinigung wohl bei keinem der heute Schaffenden findet. Sein Streichquartett dürfte auch dem ärgsten Zweifler offenbaren, daß Modernität keine Frage harmonischer oder sonstiger Prinzipien ist. Die Orchesterwerke »la Valse« (ein hoffmannesker Mummenschanz von Tanzzauber und Nachkriegswirklichkeit) und »Rhapsodie espagnole« zeigen ebensoviel rhythmische wie klangliche

Orchesterphantasie, die Orchesterlieder zarteste poetische Empfindung. Dazu überall die Wahrhaftigkeit und Einfachheit, die nur den Genialen eignet.
Einfachheit und Sachlichkeit ist auch das Geheimnis von Mengelbergs nachschaffendem Genie. Bei jedem einzelnen Werk wußte er mit dem herrlichen Instrumente, das das Concertgebouw-Orchester in seiner Hand ist, völlig vergessen zu machen, daß jede Aufführung Abbild einer Partitur und nicht spontane Schöpfung aus dem Nichts ist. Die Kammermusik Debussys und Ravels fand im Pariser Pouletquartett Interpreten größter Stilsicherheit und kaum zu übertreffender Klangkultur.

Goldbeck

DONAUESCHINGEN: *(Uraufführungen zeitgenössischer Kammermusik.)* Neue Musik, ein Bild musikalischen Schaffens in fünf Ländern, bot sich in gutem Ausschnitt wiederum am 4. und 5. November mit höchst interessanten Uraufführungen. Voran *Paul Hindemith*, mit Donaueschingen schon eng verbunden, dessen viertes Streichquartett den »Neuerer aus Urinstinkt«, der das »Tempo der Zeit« hat (wie Adolf Weißmann in seinem Buche »Die Musik in der Weltkrise« sehr gut von ihm sagt) geklärter, doch deshalb nicht reaktionär, zeigt. Hindemith ist aller Problematik fern, er musiziert, frisch fließt alles dahin. Er reißt mit, man folgt ihm entzückt und verzeiht ihm manches, was man anderen schwerer anrechnen würde, um so leichter. Der dritte Satz: welche Überraschung! Aus silbernem Gefunkel löst sich zart ein Thema, barock und süß, wie unter italienischem Himmel entstanden, ein Pastellidyll, das man nicht mehr aus dem Ohr verliert. Man fragt sich: ist das alt oder neu? Man kann keine Antwort geben, keine als die, und die genügt: es ist Musik! Nur schade, daß die beiden letzten Sätze inhaltlich weniger zu sagen haben, was dem Werk einen etwas unbefriedigenden Abschluß gibt. Überflüssig, zu betonen, daß das »Amar-Quartett« (Frankfurt) es prachtvoll wiedergab. *Ferruccio Busonis* »Klavierwerk in sechs Sonatinen« entpuppt sich als eine Zusammenstellung von sechs, inhaltlich nichts Gemeinsames verbindende, in verschiedenen Zeiten entstandenen Sonatinen, die die Luft des französischen Impressionismus atmen und im übrigen keinen allzu tiefen Eindruck hinterlassen. Sonatinen, auf herkömmlicher Forderung der Form bestehend, sind es keine, am wenigstens die »Sonatine super Carmen«, die nichts weiter als eine aparte Paraphrase über Themen der Oper Carmen ist, für Virtuosen geschrieben und für diese ein dankbares Publikumserfolgstück. *Gottfried Galston* (Berlin) spielte die sechs Sächelchen im besten Sinne blendend. Sehr erfreulich war die Begegnung mit *Béla Bartók*, dessen erstes Streichquartett op. 10 voll musikalischen Lebens ist und ein starkes eigenes, oft eigenwilliges Talent verrät. Ein sicheres Formgefühl fällt besonders auf, seine Themen arbeitet er gewissenhaft durch, sein Temperament verleugnet den Ungarn nicht. Stellen sind da von berauschender melodischer und harmonischer Schönheit. Ebenso war es zu begrüßen, den jungen Schweizer *Arthur Honegger* kennen zu lernen. Seine Sonate für Viola und Klavier ist knapp und klar in der Form, frischquellend, stark im Melodischen — sein Allegretto molto moderato »singt« — der Klavierpart ist sehr selbständig behandelt und reich an interessanten harmonischen Einfällen. Einen besseren Solisten als *Paul Hindemith* mit *Emma Lübbecke-Job* (Frankfurt) am Klavier konnte sich der Komponist nicht wünschen. Zum Schluß *Florent Schmitts* Sonate im freien Stil für Violine und Klavier in zwei Sätzen op. 68 (erste Aufführung in Deutschland). Schmitt ist Franzose und Schüler Massenets. Man wüßte es, wenn man es nicht wüßte. Sein »Lent sans exagération« ist glatt und elegant, viel Sentiment, alles ein einziger Legatobogen. Immerhin stärkeres Leben bergend als die Leute um Debussy, vielleicht weniger betont »musicien français«, im zweiten Satz überraschend plötzlich beinahe »neudeutsch« werdend, dann aber gern zur schönen Linie zurückkehrend. Immerhin nicht uninteressant, ein Stück neue französische Musik gehört zu haben, und technisch, von Frau *Bosch-Möckel* gespielt und ihrem Gatten begleitet, ein hoher Genuß.

Hans Fredersdorff

DRESDEN: Das Musikleben stand zuletzt vorwiegend im Zeichen »historischen Geistes«. Wiederbelebung vergessener Kunst war das Leitmotiv. Ihr galt vor allem das *Heinrich-Schütz-Fest*, das zum 250. Geburtstage des Altmeisters evangelischer Kirchenmusik eine eigens gegründete Schütz-Gesellschaft und die Gesellschaft für Musikgeschichte gemeinsam veranstalteten. Eine Morgenfeier in der Oper, zwei große Kirchenkonzerte, ein musikalischer Festgottesdienst und eine Festsitzung waren seine Teile. Wenn davon

der Festgottesdienst den stärksten Eindruck machte, so ist das kennzeichnend für die Dauerbedeutung Schützens, die durchaus auf dem Feld der »angewandten«, der »dienenden« Kunst liegt. Als klassischer Komponist für den evangelischen Gottesdienst kann der deutsche Meister aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges auch heute noch ein starker lebendiger Kulturfaktor sein. Selbständig gemacht, sei es selbst in der Kirche, mehr aber noch im Konzertsaal, hält sein Schaffen den unabweisbar geweckten Erinnerungen an größere Nachfolger oder selbst Zeitgenossen nicht immer stand. So war es denn auch recht bezeichnend, daß z. B. bei der von *Fritz Busch* geleiteten Morgenfeier im Opernhaus einige als »Vergleichspunkte« eingereihte Stücke von Bach, Händel und Vivaldi die eigentlichen Schützschen Kompositionen, die doch die Hauptsache sein sollten, ziemlich aus dem Felde schlugen. Obwohl ein ernstes Gesangswerk für Baß mit vier Posaunen, wunderbar ausdrucksvoll gesungen von *Fritz Bader*, doch auch recht starke Stimmung auslöste und man den doppelchörigen 121. Psalm als gemütvolle, glänzende geistliche Festmusik im verdeutschten Venezianerstil schätzen lernte. Von den bei der Festsitzung gebotenen Musikstücken war aber das interessanteste auch nicht eine der Schützschen Motetten oder Madrigale, sondern der zweite Akt von Monteverdis Oper »Orfeo«, den *Hermann Gürtler* in einer geschickten Bearbeitung mit sparsamen Mitteln zu vortrefflicher Wirkung brachte. Das Werk, das technisch wie künstlerisch auf Schützens dramatischen Kirchenstil unverkennbar stark eingewirkt hat, erinnert uns heute freilich noch viel mehr an Gluck; trotz des Zeitabstandes von anderthalb Jahrhunderten hier wie dort die gleiche erhabene Anmut und edle Einfachheit des Empfindens. In den zwei großen Kirchenkonzerten gab es dann eine reiche Auslese aller Formen Schützschen Kirchenstils. Den vielleicht lebendigsten Eindruck hinterließ das sehr frisch unter Kreuzkantor *Otto Richter* gebotene »Weihnachtsoratorium«, das an Ausdrucksreichtum, Charakteristik und stilistischer Reife von allen dramatisierend kantatenhaften Werken des Meisters doch eigentlich den Preis verdient. Betrüblich war am ganzen Schützfest das verhältnismäßig flaue Interesse des großen Publikums. Auch im Konzertsaal gab es Feste. *Sigrid Onegin* und *Michael Raucheisen* waren da an einem wunderschönen Liederabend die Gefeierten. Sonst ging und geht es im Konzertleben noch äußerst durchschnittlich zu; namentlich kommen aus der Tschechoslowakei mittelmäßige Talente, die die Valuta zu billigem Konzertieren ausnützen. Gespielt und gesungen wird fast nur Bekanntes. Das Unternehmen des einheimischen Pianisten *Paul Aron*, der einen Kammermusikzyklus mit modernsten Sachen angekündigt hat und neulich mit einem hochinteressanten, gehaltvollen Trio von *Cyrill Scott* durchschlagenden Erfolg erzielte, steht ganz vereinzelt. Auch die Sinfoniekonzerte *Fritz Buschs* sowie der Philharmoniker unter *Edwin Lindner* haben sich noch nicht im mindesten angestrengt: die Böcklinsuite von Reger und etwas Richard Strauß bedeutet dort schon die äußerste Linke. Nur in einer Sonderveranstaltung gab es die Uraufführung von *Henry Marteaus*' Sinfonie »Gloria naturae« zu hören, die dem beliebten Geigenmeister rauschenden Erfolg brachte, aber im Grunde über den Eindruck eines mehr in die Breite als in die Tiefe gehenden Impressionismus nicht hinauskam. Neu eingeführt haben sich sinfonische Abende der Klavierfirma *Römhild*, die unter Leitung des Charlottenburger Kapellmeisters *Eduard Mörike* stehen; sie brachten zunächst eine würdige, gerne entgegengenommene Aufführung der Lisztschen Faustsinfonie.

Eugen Schmitz

FRANKFURT A. M.: Wir bangen um den Fortbestand des *Symphonieorchesters*. Aus der Not geboren, scheint es ein Kind der Not bleiben zu sollen, obwohl es als selbständiger Körper wie als Begleitinstrument großer chorischer Darbietungen eine zuvor lange peinlich empfundene Lücke ausfüllt und obwohl es redlich arbeitet. An der Spitze steht jetzt *Oskar v. Pander*. Er ist ein solider Musiker, wenn auch noch nicht sehr gewandter Dirigent. Seine Ziele sind hoch, unter den gegenwärtigen Verhältnissen oft zu hoch gesteckt. Er begann seine ständige Leitung der *Montagskonzerte* mit einem *Brucknerabend* (Neunte Sinfonie und Tedeum) und brachte dann *Straußens* hier lang nicht gehörten »*Don Quichote*« zu Ehren. *Hans Bottermund*, der Violoncellist, leistet hierbei wertvolle Hilfe. Auch spielte dies Orchester wiederholt unter anderen Kapellmeistern. *Stefan Temesvary* raffte es während der Messe zu einer sehr eindrucksvollen Aufführung von *Mahlers* dritter Sinfonie zusammen. Und im letzten Montagskonzert lieh ihm *Bruno Walter* den Schwung, das Licht und die große Gestaltungs-

kraft seines stürmisch gefeierten Führertums. Aus der Vortragsfolge, die noch Werke von Brahms, Wagner und Berlioz brachte, sei die hier noch wenig bekannte *Ouvertüre Pfitzners* zum »Kätchen von Heilbronn« mit Genugtuung vermerkt. — Im *Museum* beobachtet man mit Spannung die weitere Enthüllung *Hermann Scherchens*. Allem Anscheine nach ist er der Führer zu neuen Zielen, fähig im Künstlerischen wie im Taktischen. In kluger Verbindung mit wiederauflebendem Gut der Vergangenheit warb er in den Freitagskonzerten für *Mahlers* »Neunte« und *Schönbergs* Kammersinfonie. Mit Erfolg. Das bereits modisch gewordene Geplänkel der Hände und Zungen wollte gegenüber der achtungsvollen Haltung während der Darbietung wenig besagen. In der Kammermusikreihe gab es eine harmlosere Premiere: die *Serenade* von *Adolf Busch*, gespielt von ihm selbst und den Getreuen seines Quartetts. Gerne verweisen wir auf die vorbildlich zwischen Alt und Neu vermittelnden Abende, die der Organist *Carl Heyse* im schönen Raum der deutsch-evangelischen Kirche veranstaltet. Blieben noch einige Solisten zu nennen: Die Geigerin *Cäcilie Hansen*, die im Museum mit großer Virtuosität, doch ohne tieferes Erfassen das Brahms-Konzert spielte; der geniale Klavierist *Eduard Erdmann* und seinen bemerkenswerten Zunftgenossen *Teslaw Marek*; die Sängerin *Gita Lenart* als ungewöhnliche Vortragskünstlerin und die begabte Novizin *Ruth Arndt* (Alt). Zwei Schweizer Gäste: die feinfühlige Pianistin *Elisabeth Croset* und der tüchtige Cellist *Fritz Reitz* erstritten ihrem Landsmann *Reinhold Laquai* mit der Uraufführung von dessen zweiter *Duosonate* Interesse für künftige Arbeiten. *Carl Rehfuß*, der hier ansässige Bariton, ließ uns, unterstützt von *Helene Stooß* (Sopran) und *Willy Salomon* (Klavier), Wolfs »*Italienisches Liederbuch*« rekapitulieren. Man kennt meist nur allerhand verstreute Blätter. Die Lektüre von A bis Z war höchst erfreulich und ist anzuraten.

Karl Holl

HAMBURG: *Karl Muck* konnte es sich gestatten, die drei ersten Abende der Philharmonischen Konzerte — klassisches Programm, Strauß- und Bruckner-Betonung — ohne Solisten zu unternehmen. Ein Orchester wie das hiesige, selbständig neben dem Opernorchester, ein Ensemble, das jährlich durch zweimal zwei Dutzend Dirigierhände geht, brauchte einen Führer wie Muck, dessen Feinhörigkeit, Abneigung gegen Komplimente, seine Vielerfahrenheit, bedingungslose Autorität, seine Sachlichkeit — gepaart mit Intellekt und merklich mephistophelischer Herbigkeit — und seinen erzieherischen Verstand. Neben ihm besitzt in hohem Maße das Vertrauen des Orchesters und das der Musikwelt, der jüngere »Hauskapellmeister« der Musikfreunde *Karl Papst*, auch ein Bayer (wie Muck). Papsts umfassender Blick und die Vornehmheit seiner Ziele in aller gelegentlichen »Volkstümlichkeit« waren bisher in seinen Programmen und ihrem Zug nach oben (bisher ging's dort abwärts) zu erkennen. Mit dem Michaelischor hat *Alfred Sittard* (der Organist unserer größten Kirchenorgel Deutschlands und auch auf der Orgel zwischendurch mit konzertanter Vielseitigkeit bewährt — bei Bach- und Regerbetonung) jüngst eine vielbeachtete Aufführung der D-Messe Bruckners geboten. In der Chorpflege betreffs Bruckner steht er sogar hier rühmlichst obenan. Jene Messe, zu Unrecht vernachlässigt, weil jugendfrisch und warm trotz ihrer rituellen Neigungen, hat in Hamburg, unter Mahler, vor 30 Jahren ihre erste Konzertaufführung erlebt, am 31. März 1892, nach einer Partitur, die der Meister im Wiener Musikausstellungsjahr dem Unterzeichneten verehrte. Und weil alle Brucknerbiographen jenes Hamburger Datum (auf Grund des Doblingerschen Werkverzeichnisses) falsch angeben, sei dieses Datum einmal berichtigt! Auch *Werner Wolff* hat in seinem ersten Programm mit einer durchaus werbefähigen Aufführung der noch mancherorts gefürchteten ersten und kühnen, aber schon die Weite und Helligkeit der Brucknerschen Flugbahn andeutenden ersten Sinfonie den Ring des Brucknerschen Gesamtwerks hier wirkungssicher geschlossen. Des reichen Zuspruchs — den sicheren Zielen und der Qualität des Pensums entsprechend — sind auch die beiden bisherigen Konzerte *Pollaks* wie bisher sicher gewesen. Muck und den Musikfreunden verdanken wir auch ein dreitägiges »hamburgisch-holländisches« Musikfest unter *Mengelberg* mit seinem eigenen Orchester. Unter den Triebkräften zur Veranstaltung spielten politische und handelswirtschaftliche Motive gewiß eine Rolle. Der ganze künstlerische Plan (Klassiker, Mahler, dazwischen das Ausland mit dem bevorzugten Pariser Impressionismus) imponierte wie die straffe einheitliche Willensmeinung bei mancherlei Selbstherrlichkeit des Kapellmeisters und trotz des von pariserischen Blasinstrumenten ungewohnt beeinflußten Gesamtklanges. *Wilhelm Zinne*

HEIDELBERG: *(Bach-Reger-Feier)*. In der Bach- und Reger-Pflege wird Heidelberg wohl von keiner deutschen Stadt übertroffen, ein Verdienst des leider zu früh verstorbenen Prof. Dr. *Wolfrum*. Eine kaum zu schließende Lücke riß der Tod des arbeitsfrohen Mannes. Soziale Wirren häuften die Schwierigkeiten. Heute stehen mehrere auf dem Plan, wo früher ausreichend nur der eine wirkte. Wohl die schwerste Bürde ruht auf den starken Schultern Dr. *Poppens*, der als Universitätsmusikdirektor Nachfolger in der Leitung des Bachvereins wurde. In Verbindung mit Universitätsprofessor Dr. *Kroyer* und den Musikdirektoren *Radig* und *Gies* leistete er seit Wochen und Monaten trotz schwierigster Verhältnisse die Vorarbeiten zu einer Ehrung der beiden großen Meister Bach und Reger, die vom 25. bis 29. Oktober stattfand. Nicht weniger als sieben Veranstaltungen waren vorgesehen, zu denen sich — von hier wie von auswärts — so viele Besucher einfanden, daß Wiederholungen eingestellt werden mußten. Auch Frau Elsa Reger wohnte allen Veranstaltungen bei.

Im ersten Konzert mit Werken von Reger wurde an Stelle der für den Leiter allerdings mancherlei Probleme enthaltenden Sinfonietta, die den Ausgangspunkt von Regers orchestralem Schaffen bedeutet und so zu instruktivem Vergleich Gelegenheit gegeben hätte, die später entstandene Ballettsuite (op. 130) gesetzt, zur Festeröffnung ein nicht gerade gut zu heißender Umtausch. Empfehlenswert wäre es gewesen, mit dem als Beschluß des Abends gestellten gewaltigen »Sinfonischen Prolog« zu beginnen. *Radig* leitete das Orchester mit großer Umsicht. Als souveräner Beherrscher der Orgel — die Heidelberger Stadthalle besitzt eines der besten Instrumente der Welt — spielte der Mannheimer Künstler *Arno Landmann* mit kaum zu überbietender Registrierkunst und Technik »Einleitung, Variationen und Fuge« op. 73. — Am zweiten Tag sprach vormittags Dr. *Herm. Grabner* über »*Max Reger als Mensch und Künstler*«.

Am Abend begeisterten *Adolf Busch* (Violine) und *Rudolf Serkin* (Klavier) durch ihre geist- und seelenvolle Ausführung der fis-moll-Sonate op. 84, der Variationen und Fuge über ein Thema von Bach op. 81, der Chaconne op. 117 und der Suite im alten Stil op. 93 die andächtige Regergemeinde derart, daß der Jubel und die Hervorrufe nicht enden wollten.

Der dritte Tag galt *J. S. Bach*. Die zwei Brandenburger Konzerte Nr. 5 und 3 (Leitung: *Gies*), das d-moll-Klavierkonzert und das a-moll-Violinkonzert bildeten die Vortragsfolge. Den beiden Künstlern Busch und Serkin schloß sich im 5. Brandenburger Konzert der feinfühlige Flötist *Schmiedel* an, so daß ein entzückendes Gegenspiel zwischen Konzertino und Grosso erzeugt wurde.

Zweifellos dem lebhaftesten Interesse insbesondere der musikalischen Feinschmeckerkreise begegnete das »*Historische Bachkonzert*«, das bei Kerzenschein im intimen Festsaal eines alten Palais — zur Barockmusik gehöre auch die richtige Raumwirkung — stattfand. Die Veranstalter waren durch die reichen Zuwendungen der hochherzigen Stifter Hofrat *Marx* (Mannheim) und Fritz *Neupert* (Bamberg) in der glücklichen Lage das Konzert mit »*allen* Ränken der Stilkunde« auszuführen, so daß die ganze Darbietung als ein anschaulicher Ausschnitt aus dem Musikleben zu Bachs Zeit gelten durfte. Alle nötigen alten Instrumente, sogar ein eigens für das Musikwissenschaftliche Seminar gebautes und diesem gestiftetes zweimanualiges Konzertcembalo mit sieben Pedalen waren vorhanden. Eine lange Reihe von Mitwirkenden stellte ihr treffliches Können und Verstehen zur Verfügung: *Henny Wolf*-Bonn (Sopran), *Fritz Schmidt*-Ludwigshafen (Tenor), *Robert Klein*-Kaiserslautern (Baß), *Christian Döbereiner*-München (Viola da Gamba), *Karl Haas* (Viola d'amore), *Helmut Karasek* (Fagott), *E. Lothar v. Knorr* (Violine), *Hermann Halbig* (Viola, Oboe und Oboe da caccia), *Werner Kümmel* (Flöte), *H. D. Bruger* (Laute und Theorbe), *Herbert Birtner* (Cembalo) und *Herm. Zenck* (Organo).

Als höchst instruktiv erwiesen sich die einleitenden Ausführungen Dr. *Kroyers* über »*Das barocke Klangideal*«, dessen Wesen Pathos und Unruhebewegung sei. Die Unterschiede des romanischen und germanischen Barocks, der Wandel in der Besetzung des Orchesters als selbständiger Faktor und als Verbindung mit dem Chor, die damalige Bedeutung der Partitur — all diese Punkte fanden anschaulichste Beleuchtung. Daran schlossen sich an gesangliche und instrumentale Stücke, durchweg Perlen der Bachliteratur: Die Kantate Nr. 152 für Sopran und Baß mit Begleitung, eine Sonate (III.) für Viola da Gamba und Cembalo, je eine Arie für Sopran, Tenor und Baß, Suitensätze für die Laute und das 6. Brandenburger Konzert. Den *Liedermorgen* am fünften Tag bestritten *Henny Wolf* und Dr. *Rosenthal* mit je zweimal drei Nummern

und stürmisch verlangten Zugaben. Dr. *Poppen* spielte mit poetischer Vertiefung den Klavierpart. Die Krönung des Festes brachte das *Chorkonzert* mit dem Römischen Triumphgesang für Männerchor und dem 100. Psalm. Die kolossalen Schwierigkeiten beider Werke wurden unter Poppens genialer Führung sieghaft überwunden. Der riesige Chor und das bedeutend verstärkte Orchester — die Orgel spielte verständnisvoll Fritz *Lehmann* — folgten willig jedem Wink. Rosenthal, tiefen Eindruck erzeugend, sang vorher die Bachsche Kantate Nr. 82 »Am Feste Mariä Reinigung« und den »Hymnus der Liebe« von Reger. — Die Heidelberger Stadtverwaltung hat sich als Veranstalterin der Feier hervorragendes Verdienst erworben.

Karl August Krauß

KÖLN: *Hermann Abendroth*, geschmeidiger und nicht so einseitig in seinem künstlerischen Glaubensbekenntnis wie sein Vorgänger *Fritz Steinbach*, hat in den Jahren seines Wirkens als Kölner Generalmusikdirektor manche Versäumnisse von früher wieder gutgemacht und, freilich ausgleichend und vermittelnd gegenüber einem vorwiegend konservativ gerichteten Publikum, den Spielplan der Gürzenichkonzerte, die auch in diesem Winter eine geschickte Mischung zwischen Altem und Neuem bringen, mehr und mehr modernisiert. Als Hauptverdienst bleibt ihm, in der Brahmsstadt Steinbachs die Liebe zu *Bruckner* großgezogen zu haben. Ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte die inzwischen auch von der Berliner Staatskapelle gebrachte Sinfonische Phantasie unseres Opernkapellmeisters *Hermann Hans Wetzler*, dessen Shakespeare-Ouvertüre einen Welterfolg hatte. In der Form ein regelrechter Sinfoniesatz, ist die Phantasie mit reichen Naturschilderungen durchsetzt, klangprächtig und von wirkungsvollen Steigerungen, zum Teil straußisch, aber in dem lyrischen Thema und technisch von eigener Art. Wetzler ist auch nicht bloßer Kolorist, der seine harmonisch feinen Wirkungen mit beliebten impressionistischen Mitteln erzielt, er fesselt den Musiker vielmehr durch eine ins Detail gehende thematische Arbeit. *Josef Haas*, der hier am Rhein starken Anklang findet, hatte uns die Uraufführung seiner Sinfonischen Suite »Tag und Nacht« überlassen, in der vier Orchesterlieder nach Gedichten von *E. L. Schellenberg* verbunden sind. Die Texte geben nur rhetorische Prosa, mögen aber den Komponisten durch ihre Naturstimmungen gereizt haben. Am unmittelbarsten wirken die Mittelstücke »Unter der Rosenhecke«, in dem Haas das Märchenwunder vom Dornröschen sinnig und schlicht hervorzaubert, und ein zart melancholisches Abendlied. Im letzten, dem Sternenflug, gibt die Sehnsucht ohne falsche Verzückung einen warmen lyrischen Ausklang. Nicht in allen Teilen gleichwertig, ist das Ganze frisch und ungesucht. *Karl Erb* bemeisterte die nicht leicht geführte hohe Singstimme und stellte sich auch mit *Tiny Debüser* und dem hiesigen Pianisten *Walter Georgii* dem Kölner Tonkünstlerverein zur Verfügung, um dem Liederkomponisten und Kleinkünstler Haas Freunde zu werben. Das stärkste Werk der Gürzenichkonzerte stammt von *Walter Braunfels*, der mit dem lyrisch-phantastischen Spiel der »Vögel« auch der hiesigen Oper ein zugkräftiges Stück geschenkt hat. Sein Tedeum für gemischten Chor, Sopran- und Tenorsolo, Orchester und Orgel (Werk 32), das im letzten Winter hier seine Feuerprobe bestand, wurde einer Wiederholung wert erachtet. Braunfels setzt die Linie Berlioz—Wagner in der instrumental-dramatischen Idee und zugleich Bruckner fort. Sein leidenschaftlicher Bekennerdrang und seine plastische Phantasie der Textauslegung haben dem Werk eine von innen kommende Gewalt gegeben. Die Herrlichkeit des dreieinigen Gottes, im zweiten Bild Gott als Richter im Jüngsten Gericht, haben ihm Gedanken von packender dramatischer Bildhaftigkeit eingegeben. Der Chorsatz, in der Höhenlage äußerst schwierig, ist zwar zum großen Teil auf Freskowirkung berechnet, die hymnischen Gesänge haben aber lyrischen Schwung und werden zu großen Steigerungen geführt. Abendroth vollbrachte mit dem Gürzenichchor eine glänzende Leistung. Solisten waren *Amalie Merz-Tunner*, deren ausladender Sopran alles überstrahlte, und *Emil Graf*. Geringeren Eindruck machten die Komposition mit Knabenchor »Die Ammenuhr« und einige Orchesterlieder, die Braunfels selbst vorführte. Auch in den städtischen Sinfoniekonzerten (früheren Volkssinfoniekonzerten) bringt Abendroth manche Neuheit, freilich meist zweiten Ranges. *Josef Frischen* aus Hannover dirigierte eine straußisch angehauchte sinfonische Dichtung »Semele«. Daneben gibt es, da es in Köln an einem zweiten Orchester fehlt, noch Konzerte des Bonner Orchesters unter dem temperamentvollen *Michael Taube* und solche des Kölner Volksorchesters, eines Beamtenorchesters, das aber unter *Fritz Zaun*

mit einer trefflichen Erstaufführung von Bruckners Erster aufwarten konnte. Unser Opernleiter *Otto Klemperer*, der in seinen Opernhauskonzerten mit *Schönberg-* und *Mahler*-Aufführungen eine notwendige Ergänzung unseres innerlich und äußerlich noch beengten Konzertlebens gibt, brachte diesmal einen Straußabend mit der Molière-Suite und der Domestica. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Wenn man von den Veranstaltungen auswärtiger konzertierender Künstler, soweit sie sich überhaupt hierher verirren, absieht, sind die bedeutendsten und bedeutsamsten musikalischen Ereignisse die Konzerte des Gewandhauses. Über den neuen Dirigenten dieses altehrwürdigen Instituts jetzt schon ein abschließendes und umfassendes Urteil fällen zu wollen, wäre verfrüht. Sicher ist, daß *Wilhelm Furtwängler* erstaunlich schnell Fühlung mit dem Orchester gewonnen hat und daß die aufgeführten Werke, von Kleinigkeiten abgesehen, bereits jetzt einen hohen Grad der Vollendung aufweisen.
Die Reihe der offiziellen zweiundzwanzig Gewandhauskonzerte eröffnete eine Gedächtnisfeier für *Arthur Nikisch*. Die dritte Leonorenouvertüre, deren klargezackte Linienführung ein Symbol für die neue Ära sein möge, in die das Leipziger Musikleben eingetreten ist, und Bruckners siebente Sinfonie E-dur, die ihre Uraufführung unter dem Zauberstab des Unvergeßlichen vor nunmehr 38 Jahren im Leipziger Stadttheater erlebte, bildeten das Programm. Die Sinfonie war eines der Lieblingswerke des dahingeschiedenen Meisters; seine Interpretation gerade dieses Werkes war mustergültig, und es zeugt von hoher Selbsteinschätzung, daß der neue Gewandhausdirigent sich mit ihr in seinem neuen Wirkungskreis einführte. Es darf mit freudiger Genugtuung festgestellt werden, daß Furtwängler den österreichischen Meister in großer Manier erfaßt hat. Durchdrungen vom Feuer der Leidenschaft und begabt mit einem hinreißenden Temperament des Könnens, schuf er Wirkungen von einer Weite und in Ausmaßen, die das Wagnis, und von einem Wagnis kann man in diesem Falle ruhig sprechen, geglückt erscheinen lassen. Wenn auch unter Nikisch manches anders klang, wenn Nikisch vor allem die klaffenden Risse in den Ecksätzen fast verschwinden machte, so wußte sich Furtwänglers Interpretation doch in Ehren neben der gewohnten zu behaupten.
Im nächsten Konzert kam »Le poème d'extase« zur hiesigen Erstaufführung.
Weiterhin gelangte eine Sinfonie (Nr. 2, h-moll, Werk 15) von *Max Trapp* zur Uraufführung. Formale Sicherheit und Reichtum der Faktur sind ihre äußeren Vorzüge, ihre inneren, daß der Komponist etwas zu sagen hat und es auszudrücken weiß. Nachteilig ist der Sinfonie die Instrumentation. Das große Strauß-Orchester ist eine Klippe, an der schon so manche gescheitert sind, und auch Trapp ist der Gefahr nicht entgangen, seine Partitur zu überladen. Die Kurve der Sinfonie verläuft nach unten. Entwicklungsgeschichtlich geht die Sinfonie auf Brahms zurück, in dessen Bahnen sich ja auch Paul Juon, der Lehrer Trapps, bewegt. *Bernhard Egg*

MANNHEIM: Die ersten Ereignisse in Konzertsaal und Kirche waren die Max-Reger-Feiern des Städtischen Ausschusses für Volksmusikpflege, bei deren erster *Max Schuricht* aus Wiesbaden die Variationen und Fuge op. 132 über ein Thema von Mozart in ganz vortrefflicher Weise wiedergab, während bei der zweiten der ausgezeichnete Organist *Arno Landmann* Orgelwerke Regers innerlich erfühlt und mit virtuoser Beherrschung spielte. Hervorragend waren auch die Leistungen des von *Wilhelm Sieder* geleiteten Gesangvereins »Sängerlust«, der in einem großen A-cappella-Konzert Madrigale von Jacob Meyland, Thomas Morley, Orlando di Lasso und Johann Hermann Schein bot. Die unerhört hohen Konzertkosten haben namhafte Solisten bisher ferngehalten. Nur der Klavierabend *Richard Singers* und *Tiny Debüsers* schöner, vom Theaterkulturverband veranstalteter Liederabend verdienen hier Erwähnung. So konzentriert sich das Interesse auf Orchester- und Chorkonzerte. Gleich die erste »Akademie« des Nationaltheaterorchesters (ein Mozartabend), bei dem die Ouvertüre zum »Schauspieldirektor«, das Konzert für Flöte und Harfe und (als örtliche Erstaufführung) die B-dur-Sinfonie Nr. 33 zu vollendeter kammermusikalischer Wiedergabe gebracht wurden, brachte dem Dirigenten *Erich Kleiber* sowie den hervorragenden Solisten *Max Fühler* und *Johannes Stegmann* besonderen Erfolg. *Otto Klemperer* (Köln) beschenkte uns im ersten Konzert des Philharmonischen Vereins nach einer sehr spröden Darbietung von Beethovens »Achter« mit einer feinsinnigen und doch temperamentvollen Ausdeutung von Bruckners 6. Sinfonie. — Die zu Allerheiligen vom

Musikverein unter *Kleibers* Leitung erfolgte Aufführung der Bachschen Johannespassion hat mich trotz ausgezeichneter Studierung und starken äußeren Erfolges enttäuscht. Ich vermißte wirkliche Gefühlstiefe und habe auch grundsätzliche Einwendungen gegen eine allzu getreue Übertragung altklassischer Stilprinzipien in den riesenhaften Nibelungensaal zu erheben. Die Schar der tüchtigen Solisten überragte *Karl Erbs* wundervoller Evangelist. — Ein Festkonzert anläßlich des fünfzigjährigen Bestehens der »Liederhalle« brachte eine sehr erfolgreiche Wiederholung des im Frühjahr uraufgeführten Chorwerkes »Sieg des Frühlings« ihres Chormeisters *Friedrich Gellert* sowie *Heinrich Zöllners* in seinen Teilen verschiedenwertiges großes Chorwerk »Babylon«, ein A-cappella-Konzert der »Sängerhalle« unter *Franz Beierle*, ausgezeichnete Chorleistungen bei dürftiger Vortragsfolge. Edelste Orgelmusik Regers bot uns der heimische Organist *Arno Landmann* in der überwältigend schönen Christuskirche an einem vom Ausschuß für Volksmusikpflege dankenswert veranstalteten Abend. *Robert Hernried*

PRAG: Im Konzertleben sind zwei Vereinigungen von bemerkenswerter Wichtigkeit. Der deutsche *Schönbergverein* und sein tschechisches Gegenstück, der *Verein für moderne Musik*. Ich halte es für nicht sehr moralisch von den Prager Musikern, sich neue Musik vorspielen zu lassen und dann als Vorkämpfer neuer Kunst im Glanze der Wiener Sonne eine Fahne voranzutragen. Wo ist der Ehrgeiz? Wo ist das Kämpfertum, wenn man nicht einmal soviel Energie aufbringt, um *die* Musik ehrlich zu studieren, die man als Religion verkündet? Und wo ist das Können? Ein ungesunder Boden, der auf solche Weise Sensationen Wege bereitet, statt nach gründlicher Arbeit eigene Früchte darzubieten. Den Wienern möge die Sympathie nicht entzogen sein für segensvolle Künstlerfahrten. Der tschechische Verein für moderne Musik versucht bodenständige und westöstliche Musik mundgerecht zu machen, ohne dem Grundsatz »für Neues« durchwegs treu zu bleiben. Über die drei hiesigen *Philharmonien* und über die drei Meisterschulen der *Deutschen Akademie für Musik* (Ansorge, Marteau, Zemlinsky) nächstens hoffnungsfreudige Anmerkungen. Zur Ergötzung musikalischer Gemüter kam *Richard Straußens* »Bürger als Edelmann«-Suite aufs Programm der Deutschen Philharmonischen Konzerte. Es ist nicht sobald ein Werk in der neueren Literatur so humorerfüllt, so feingliederig, so »voller Figur« wie dieses. *Alexander Zemlinsky* dirigierte in seiner erlesenen Art. *Wenzel Talich* spielte *Fidelio Finkes* »Pan«. Eine anspruchsvolle sinfonische Dichtung hochromantischen Ursprungs, ungebärdig, jünglingshaft, mit bedeutenden Gedanken und einer Grammatik, die zwischen Mahler und Schönberg sich ausdehnt. Die Arbeit, in Deutschland unbekannt, ist trotz schwieriger Ideengänge sehr ausgezeichnet worden. *Alfredo Casella* bot einen Orchestersatz mit Klavier »A notte alta«, ein Gehirnmusizieren, das durch konzise Form bestricht, und durch die Kultur der Wiedergabe. Das darauffolgende Klavier-Orchester-Stück von *Don Isaac Albeniz* gehört in einen Vorstadtbiergarten — wo bleibt die »westliche Zivilisation«, Signore? Sehr viel Anregung gab Casella an einem romanischen Klavierabend, wo man geschickte Musik von *Darius Milhaud*, zart erklügelte von *François Poulenc* kennen lernte und unter den Neuitaliern vor Castelnuovo-Tedesco und seinem starken Empfinden eine kleine Verbeugung machen konnte. *Rietis* Trauermarsch für einen Vogel, der Hochzeitsmarsch für ein Krokodil und der Militärmarsch für Ameisen erregte einigermaßen Staunen. Von der vokalen Seite führte die glorreiche *Marya Freund* (Paris) zu den jungen Italienern, hier überraschte *Ildebrando Pizzetti* durch Stimmung, *Castelnuovo-Tedesco* durch epigrammatischen Geist. Ein Cembaloabend in der Akademie brachte die alten Italiener, Franzosen, Deutschen und zuvor Erstaufführungen anonymer Engländer der Purcellperiode in stilvollem Nachschaffen *Franz Langers* mit einer historischen Einleitung *Erich Steinhards*. Ich registriere: Drei Klavierspieler haben sich in Prag niedergelassen: *Erwin Schulhoff*, *Eduard Steuermann* und *Julius Wolfsohn*. Wozu?

Erich Steinhard

SCHWEIZ: Die räumliche Begrenztheit unserer Verhältnisse ergibt naturgemäß im Konzertleben der Städte Basel, Zürich und Bern einen gewissen Paralellismus der Erscheinungen, der sich gleichermaßen auf konzertierende Korporationen, wie Solisten von internationalem Range bezieht. Eine stete Trennung der Berichte müßte unter diesen Umständen unnötige Wiederholungen ergeben, und es dürfte darum genügen, die gemeinsamen Momente summarisch, die speziellen dagegen eingehender zu behandeln.

Als Auftakt der Ende Oktober offiziell beginnenden Saison ergoß sich eine kaum zu überblickende Flut musikalischer Veranstaltungen über die ungewöhnlich zurückhaltenden Musikfreunde. Bedeutende Instrumentalisten, wie *Lamond*, *Huberman* und *Walter Frey*, das liebenswürdige *Schiffmanntrio* aus Wien und unter den Sängern sogar *Paul Bender* konnten nur kleine Kreise williger Hörer finden. Mehr Glück hatte dagegen *Maria Philippi*, die in einem wundervoll angelegten Hugo-Wolf-Abend durch die Schönheit ihres pastosen Organs und ein seltenes Maß inneren Erlebens fesselte.

Sehr eindrucksvoll, für unser Ohr in der Entfaltung klanglich aber etwas kulturlos, muteten die Darbietungen des »Chors der Sixtinischen Kapelle« an, während das »Berliner Oratorienquartett« sowie der »Frankfurter Motettenchor« unter *Fritz Gambke* tonal und stilistisch größtenteils Vollendetes boten. — Den musikalischen Kreisen *Basels* und *Zürichs* zu Dank erinnerte sich *Eugen d'Albert* seiner glanzvollen pianistischen Vergangenheit und spielte im Rahmen der Abonnementsabende das Klavierkonzert in B-dur von Brahms mit etwas geminderter technischer Ausgeglichenheit, aber unübertrefflicher Plastik und hinreißendem Schwung. — Die durch *Hermann Suter* ausgezeichnet geleiteten Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft, in deren zweitem sich die einheimische Geigerin *Anna Hegner* mit Viottis a-moll-Konzert stürmischen Erfolg erspielte, vermittelten neben bekannten Werken klassischer Provenienz die klangschöne »C-dur-Sinfonie« von Luigi Boccherini, sowie das futuristisch orientierte, an originellen Zügen und tonlich aparten Momenten reiche Stimmungsbild »Le couvent sur l'eau« (Il convento veneziano), Comédie choréographique sur un argument de J. L. Vaudoyer aus der Feder des Jungitalieners Alfredo Casella. — An Stelle des temporär abwesenden Volkmar Andreae dirigierte der verdienstvolle Begründer des »Orchestre de la suisse romande«, *Ernest Ansermet*, einen sehr interessanten Abend russischer Musik, in dem Schöpfungen von Alexander Borodin und Igor Strawinsky starke Wirkungen auslösten.

Den bisherigen Höhepunkt der großen Konzerte in *Bern* bildete die nach der Tiefe schürfende Wiedergabe des Violinkonzerts von Brahms durch *Alma Moodie* unter trefflicher Assistenz *Fritz Bruns*. — Im Gebiet reiner Kammermusik wurde namentlich das *Buschquartett* über alle Maßen gefeiert. Mit Recht. Seine Darstellung des Es-dur-Quartetts von Max Reger war eine künstlerische Tat ersten Ranges. Sublime Kammerkunst vermittelte auch das Pariser *Poulctquartett*, das einem Werk Claude Debussys zu fesselnder Wirkung verhalf. — Unter den Solistenkonzerten machte das *Joseph Szigetis* zumal nach der Seite des Virtuosen sehr starken Eindruck, während auf vokalem Gebiet vor allem die von *Othmar Schoeck* unvergleichlich begleitete Altistin *Frieda Dierolf* durch den ungewöhnlichen Reichtum stimmlicher Mittel und die ungemein suggestiv-verinnerlichte Art ihres Singens gefangen nahm.

Gebhard Reiner

STUTTGART: Auf drei Tage erstreckte sich der von der hiesigen Ortsgruppe der Reger-Gesellschaft veranstaltete *Reger-Zyklus*. Zu den örtlichen Neuheiten waren das Sextett op. 118, die Klarinettensonate in B und die Cellosolosuite zu rechnen. Sie zeigten Reger nicht in neuem Lichte, ließen aber auf dem bereits bekannten Bild des Meisters wesentliche Züge schärfer hervortreten. Reger ist einseitig, aber er hat die Einseitigkeit des Genies an sich. Die Besonderheiten seines Wesens zu lehren, gelang den Solisten des Festes, *M. Pauer* und *O. Möckel* (Klavier), *Wendling-Quartett*, *Katharina Möckel* (Violine), *A. Landmann* (Orgel) und *Ph. Dreisbach* (Klarinette) in überzeugender Weise. Ein Beethovenabend (7. Sinfonie) gab Anlaß, die höchst schätzenswerten Dirigenten- und Kapellmeistereigenschaften *Karl Leonhardts* kennen zu lernen und außerdem die Bekanntschaft mit dem neuangestellten Konzertmeister *Willi Kleemann*, einem Geiger, der sich durch Ernst der Auffassung auszeichnet, anzuknüpfen. *Karl Bleyles* Reineke-Fuchs-Ouvertüre kam gerade zur rechten Zeit, um die Hoffnung wiederaufleben zu lassen, daß man im Lager der Komponisten sich erfrischende Heiterkeit und Naivität noch nicht abgewöhnt hat. Man hörte das Stück sehr frisch gespielt unter Staatskapellmeister Band in einem Sinfonieabend des Konzertbundes. — Zwei neugebildete Kammermusikvereinigungen, das Klaviertrio *Otto* und *Katharina Möckel* mit *Hans Münch* und das Streichquartett mit *Willy Kleemann* als Primgeiger scheinen berufen, sich Dauerexistenz zu sichern. Ohne Zweifel werden sie halten, was sie versprachen. In den Sinfoniekonzerten verschaffte *Hans Pfitzner* starke Eindrücke durch die d-moll-Sinfonie von Schumann. *Karl Leonhardt* ist erfolgreich be-

müht, das ihm gern folgende Orchester energisch anzuspornen. Eine orchestrale Neuheit von *Rudolf Peterka* erwies sich als Strohfeuer. Aus der Vielzahl konzertierender Künstler seien diesmal einige jüngere Kräfte hervorgehoben: die temperamentvolle *Hildegard Naser*, die aufstrebenden *Gertrud Rundberg* und *Gret Hein* (alle drei Pianistinnen), sodann die hochbegabte Geigerin *Hedwig Faßbänder* und der trotz noch nicht abgeschlossener stimmlicher Bildung durch deklamatorisches Talent sich auszeichnende Bariton *Erich Beisbarth*. Auch *Fritz Reitz* (Cello) und *Elisabeth Croset* (Klavier) sind nennenswerte Begabungen, namentlich die letztere, die sich durch feinen Geschmack hervorzutun weiß.

Alexander Eisenmann

WIEN: Die Blätter sind voll der unheimlichen Konzertspesen und -preise. Saalmiete 3 Millionen, das Sinfonieorchester für einen Abend 13 Millionen, Plakate, Drucksorten 2 Millionen, Gesamtkosten samt Solisten 24—25 Millionen. Daher die ekstatischen Preise für Sitzplätze. Aber es geht wie bei der Trambahn, je teurer, desto beliebter. Im Anfang bleiben sie aus, dann gewöhnen sie sich ... *Paul von Klenaus* Mahleraufführung (»Lied von der Erde« mit *Karl Günther* und *Ingeborg Steffensen*) ziemlich leer. Orchesterkolorit: grau in grau, Stimmung: Herbstregen. Pompöser und erfolgreich führte sich *Oskar Fried* mit Mahlers Zweiter Sinfonie ein, der er Plastik, Steigerung, wo notwendig Architektur, und eine kaum geahnte Schlußentladung gab. Dann kam *Franz Schalk*, der Staatsoperndirektor, kündigte 6 Abende an, wo Brahms und Bruckner neben Beethoven wie die versöhnten Neffen stehen und errang mit der »Dritten« Bruckners, an der gleichen Stätte, wo einst das Publikum vor ihr davongelaufen war, einen himmelstürmenden Erfolg. Die Sensation der bisherigen Konzertsaison aber bildete das Richard-Strauß-Konzert des jungen *Clemens Krauß* (Eulenspiegel, Lieder, Heldenleben), der eine ganz eigene, ganz neue Schlagtechnik zeigte: die durch Eleganz gebändigte rhythmische Leidenschaft. Krauß ist, erst 29 jährig, der Belkantist des Taktstocks und genießt, an der Staatsoper seit Herbst tätig, »jungen Ruhmes erstes Morgenglühn«. Gebt acht auf den Namen! — Unter den Violinisten leuchtete als aufsteigender Stern *Irene Dubiska* hervor, die neben Technik und Wärme auch Mut hat: Schlußnummer drei Stücke von Szymanowski, nicht der abgewerkelte Vieuxtemps oder Saint-Saëns. Die *Neunte* beginnt heuer epidemisch zu werden. Schon hat sie die Aufführungen unter *Leopold Reichwein* und *Karl Alwin* hinter sich und neue stehen in Sicht; unerreicht bleibt indessen die vorjährige unter *Furtwängler*. Inzwischen befaßten sich mit der Bruckner-Pflege *Franz Schalk*, der eine triumphale »Dritte« und der Amerikaner *Cester Mac Kee*, der eine ziemlich mäßige »Achte« machte, während *Ferdinand Löwe* in alter Apostelliebe die kolossalische »Fünfte« türmte. Der fleißige *Bernhard Tittel* bemühte sich erfolgreich um Tschaikowsky, während *Bruno Walter* das Verdi-Requiem, wohl das bedeutendste der bisherigen Konzertereignisse, mit dem Philharmonischen Chor, mit *Vera Schwarz*, *Rosette Anday*, *Paul Marion-Vlahovic* und *Richard Mayr* als gewaltigen religiösen Ausdruck der Verdiseele erstehen ließ: musica sacra, denen die Einstellungsunfähigkeit nachsagt: »das dünkt uns weltlich ...« Von den Solisten am bedeutendsten waren Fräulein *Anday* (Alt) und *Mayr* (Baß). Der Verein für musikalische Privataufführungen brachte in einem Propagandakonzert den »Pierrot Lunaire« von *Arnold Schönberg* (mit *Erika Wagner* als Sprecherin) zu Gehör. Das Werk hatte großen, zum Teil sogar verstehenden Beifall, obwohl es »eine sehr gefährliche Lehre aus Alexandria« ist und man nicht weiß, ob Schönberg Gott oder möglicherweise »nur den Schatten Gottes gesehen hat ...« *Eugène Ysaye* hatte nach zehnjähriger Abwesenheit ein Konzert, das ausverkauftissimo war und das mit einem minutenlangen Demonstrationsbeifall für Ysaye begann. Erst im letzten Stück war es aber Ysaye selbst, der spielte, sonst ein schwacher zitteriger Abglanz des früheren. *Emil Sauer* feierte seinen 60. Geburtstag, indem er bewundernswert frisch, präzis und farbig spielte wie ein Dreißiger. *Prinz Joachim Albert von Preußen* führte als eigener Dirigent eine »Fantasie amorosa« auf, die zwar nicht am Übermaß neuer Ideen leidet, aber weiß, was sie will und ihren Schlußwillen in einer »Heil-dir-im-Siegerkranz-« Stimmung ausspricht. Der Baseler Komponist *Karl Futterer* machte dagegen mit den Orchestervariationen »Hans im Glück« den Eindruck eines das Geistreiche wollenden, aber nicht vermögenden, und mit Stücken aus der komischen Oper »Don Gil von den grünen Hosen« den Eindruck eines das Komische wollenden, aber nur das Ziellose erreichenden Dilettanten.

Ernst Decsey

WIESBADEN: Die Musiksaison von 1921 bis 1922 schloß — überhaupt nicht, sondern fand im Frühling und Sommer ihren Fortgang. Da feierte unser »*Verein der Künstler und Kunstfreunde*« sein 50jähriges Bestehen durch zehn Festkonzerte, die an fünf Tagen — vormittags und abends — absolviert wurden. Das Programm bot einen Überblick über die Entwicklung der Kammermusik und des deutschen Liedes von Bach und Händel bis zur Gegenwart. Das »Leipziger *Gewandhaus-Quartett*« nebst anderen bedeutenden Instrumentalvirtuosen und Frau *Erler-Schnaudt* als Liedersängerin waren die Ausführenden. Auch im *Kurhaus* wurde der Sommer durch einige Festkonzerte befeiert. *Schuricht* dirigierte einen famos gelungenen »Brahms-Abend«, der durch *Alma Moodis* Spiel (das Violinkonzert) noch besonderen Reiz erhielt. Als Gastdirigenten erschienen dann u. a. der Kölner *Abendroth* als Beethoven-Interpret und *Ferd. Löwe*, der Bruckners 3. Sinfonie zu eindrucksreicher Darstellung brachte. *Adolf Busch* weckte mit Beethovens Violinkonzert Enthusiasmus. Mit Mahlers 2. Sinfonie beschloß dann Schuricht den Reigen dieser Festkonzerte. Das *Kurorchester* hielt sich durchgehends auf glänzender Höhe. Und — immer Feste — ein Festkonzert zu Ehren der »Rheinischen Kunstwoche« leitete den Herbst ein. Nur neue Werke rheinischer Komponisten kamen zu Gehör: die prächtige romanteske »Tanzfantasie« von *Julius Weismann;* der vornehm empfundene Liederzyklus »Elysium« von *Guido Bagier* (von Frau *M. Bagier* liebevoll gesungen); eine effektreiche »Dramatische Fantasie« desselben Komponisten; und — nächst Stefans »Musik für Orchester« — *Hermann Ungers* von Frische und Geist erfülltes »Levantinisches Rondo«. *Schuricht* dirigierte sein Kurorchester feuervoll. Großer Erfolg auch hier. — Im ersten Kurhauskonzert kamen *Bach*, *Beethoven*, *Bruckner* zu Worte. Von Bach gab es so etwas wie eine Novität: *Gustav Havemann* spielte ein Violinkonzert g-moll, welches — sonst nur in Klavierbearbeitung existierend — fast verschollen war und nun, in glänzendes Licht gesetzt, »wie neu« wirkte. Bruckner war mit seiner 5. Sinfonie vertreten, dessen ernst-religiöser Grundzug sich in der Interpretation durch *Karl Schuricht* mit Entschiedenheit aussprach. Weiterhin war es, nächst *Strauß'* »Domestica«, die Ouvertüre »Sursum Corda« von *Korngold*, welche Spannung weckte: sie enttäuschte durch ihren tumultuarischen, fast niederschmetternden Charakter. »Herzen empor«? Ach nein, dieses Motto paßte besser auf das dritte Konzert: es war ganz nur Beethoven geweiht, und *Walter Gieseking* spielte das Es-dur-Konzert in wundervoller Nachdichtung. Im Theaterkonzert: *Pfitzners* Kantate »Von deutscher Seele«; zwar kein ganz einheitlich-harmonischer Eindruck, doch — Ende gut, alles gut: die lebensheiteren Gesänge des 2. Teils und der effektvolle Schluß hatten rückwirkende Kraft, und so fand das Werk — *Artur Rother* dirigierte Orchester, Chor und Solisten des Theaters — ehrenvollste Aufnahme. Im »Künstlerverein« kam das Frankfurter »*Lange-Quartett*« zu Gaste und brachte u. a. das Streichquartett von *Hindemith* zu Gehör; und wenn dies Werk in seiner eigenartigen Tonsprache auch nicht durchgehends überzeugte, so stand man doch im Bann einer bedeutenden Geistesemanation. Der »Cäcilienverein« feierte sein 75jähriges Jubiläum durch eine Aufführung von Haydns »Jahreszeiten« unter *Franz Mannstädts* Meisterhand. *Otto Dorn*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das Porträt *Max Friedlaenders* zu Ehren seines 70. Geburtstages. (Siehe den Hinweis in: »Die Musik« XV/2 Seite 157.) — Um die Altmeister der deutschen Pianisten zu ihrem Jubiläum als 60jährige zu ehren, bringen wir die Bilder von *Konrad Ansorge* (»Die Musik« XV/3 Seite 238) und *Emil v. Sauer*. (»Die Musik« XV/2 Seite 158.) Um genaueres über beide Meister zu erfahren, schlage man in Niemanns grundlegendem Werk »Meister des Klaviers« nach. Als Gegensatz zu diesen Aufnahmen dienen die Porträts der bedeutendsten Klaviervirtuosen unter den Modernen: *Eduard Erdmann* und *Walter Gieseking.*

Die Musikbeilage ist die Veröffentlichung des zweiten Balladenfragmentes von *Robert Schumann* »Der Reiter und der Bodensee«. (Siehe »Die Musik« XV/2 Leopold Hirschberg: Zwei unbekannte Balladenfragmente Robert Schumanns.)

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

BERLIN: Für die nächste Spielzeit hat die Intendanz eine Oper von *Riccardo Zandonai* »Francesca da Rimini« zur deutschen Uraufführung angenommen. (?!)

BOCHUM: *Emil Peeters* hat für die Neuinszenierung von Martos »Donna Diana« eine begleitende Musik geschrieben.

BRÜNN: *Oskar Nedbals* neue Oper »Bauer Jakob« gelangte hier zur Uraufführung.

DÜSSELDORF: Eine neue Oper von *Hans Gal* »Die heilige Ente«, Dichtung von Lewetzow und Held, soll im Frühjahr ihre Uraufführung erleben.

KOBURG: »Magda Maria« von *Oskar von Chelius* kam hier zur Erstaufführung. Die erfolgreiche Uraufführung fand im Vorjahre in Dessau statt.

LÜBECK: *Anton Beer-Walbrunns* musikalische Tragikomödie »Don Quichote« wird im Stadttheater zu Anfang des Winters mit Kammersänger Feinhals in der Titelrolle in Szene gehen.

PRAG: Eine neue Oper »Ilses Herz« von *Rudolf Karel* kommt am tschechischen Nationaltheater zur Uraufführung.

SALZBURG: *Joseph Messner* hat eine Oper »Hadassa« zum Abschluß gebracht.

Walter Braunfels hat eine musikalische Komödie »Don Gil von den grünen Hosen« vollendet.

Puccini hat eine neue Oper »Turandot« geschrieben, deren Partitur er jetzt beendet.

Hugo Reichenberger aus Wien wurde verpflichtet, »Lohengrin« und Smetanas »Verkaufte Braut« zu dirigieren.

DRESDEN: Das Sächsische Staatstheater hat *Ferruccio Busonis* theatralisches Capriccio »Arlecchino«, *Hindemiths* »Mörder, Hoffnung der Frauen« und *Strawinskys* Ballett »Petruschka« zur Aufführung angenommen.

HAAG: »Ritter Blaubart« von *E. N. von Reznicek* kommt hier zur Aufführung.

LEIPZIG: *Julius Bittners* Oper »Der Bergsee« wurde in geänderter Fassung aufgeführt.

MONTREAL: Das Theater Saint-Denis kündigt die Erstaufführung der »Salome« von *Richard Strauß* an.

MÜNCHEN: *Richard Wagners* »Das Liebesverbot« oder »Die Novize von Palermo« wird Anfang des Jahres 1923 am Bayerischen Staatstheater erstaufgeführt werden.

NEAPEL: Das San-Carlo-Theater wird erstmalig »Siegfried« und »Hänsel und Gretel« aufführen. Als nachträgliche Ehrung des trotz seines holländischen Namens neapolitanischen Komponisten *van Westerhout* wird seine »Colomba« in Szene gehen.

PARIS: *Roland Manuel* hat eine komische Oper »Isabelle et Pantalon« beendet, die am Trianon-Lyrique-Theater zur Erstaufführung kommen soll.

ZÜRICH: An Erstaufführungen bringt das Stadttheater die Opern: »Ein Walzer« von *Oskar Ulmer* und »Meister Guido« von *Hermann Noetzel.*

OPERNSPIELPLAN

ANTWERPEN: Die *flämische Oper*, die seit dem Kriege ihren Betrieb eingestellt hatte, hat in Anwesenheit der Spitzen der Behörden mit einer »Tannhäuser«-Aufführung unter Mitwirkung von hervorragenden Kräften der *holländischen Nationaloper* ihre Pforten wieder geöffnet. Nach »Lohengrin«, der nächsten Aufführung, sind zwei Opern einheimischer Komponisten und eine Oper *Schrekers* in Aussicht gestellt. Auch Sinfoniekonzerte, zum Teil unter Leitung *deutscher Dirigenten*, werden im Laufe des Winters veranstaltet werden.

BARCELONA: *Max Schillings'* »Mona Lisa« wird in italienischer Sprache in Szene gehen.

BUKAREST: Die Oper hat die Spielzeit mit Wagners »Fliegendem Holländer« unter Leitung *M. G. Georgescos* begonnen.

KONZERTE

BASEL: Die Allgemeine Musikgesellschaft veranstaltet in diesem Winter wieder zehn Sinfoniekonzerte unter Leitung von *Hermann Suter*, in denen folgende ältere und neuere Werke zum erstenmal zu Gehör kommen: Sinfonie C-dur von Boccherini, Suite »Il convento veneziano« von Casella, 6. Sinfonie von Bruckner, »Lieder eines fahrenden Gesellen« von Mahler; in einem von Ernest Ansermet (Genf) geleiteten Konzert: Ouvertüre zur Oper »Das Mädchen von Pskow« von Rimsky-Korsakoff, Klavierkonzerte von Rachmaninoff, »L'oiseau de feu« von Strawinsky, Sinfonische Dichtung »Stenka Rasin« von Glasunow; ferner Concerto grosso op. 2 Nr. 2 und Arie aus »Amadis« von Händel, Ballettmusik »Les petits riens«, Sinfonie g-moll

und Arie aus »Zaide« von Mozart, Sinfonie concertante für Violine, Violoncello, Oboe und Fagott mit Orchester von Haydn, »Frühlingsstimmen-Walzer« von Joh. Strauß, Kammersinfonie von Schreker. Sinfonie Nr. 2 von d'Indy, Musik zu »Pelleas und Melisande« von Fauré, Marche écossaise von Debussy, »Pastorale d'été« von Honegger, »Der Gott und die Bajadere« für Alt mit Orchester von Schoeck.

BOCHUM: *Rudolf Schulz-Dornburg* hat sechs Orchesterstücke von *Anton von Webern* zur Erstaufführung angenommen.

BREMEN: Für die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft hat der Leiter *Ernst Wendel* folgende Erstaufführungen in Aussicht genommen: G. F. Stölzel: Concerto grosso, Beethoven: Wiener Tänze, Franz Schmidt: 2. Sinfonie Es-dur, Bernhard Sekles: Passacaglia und Fuge Op. 27, Walter Braunfels: Tedeum und Variationen, Schönberg: 5 Orchesterstücke op. 16, Mahler: 6. Sinfonie, Respighi: Concerto gregoriano, Reger: Choral-Fantasie, Serenade op. 95, 100. Psalm op. 106.

BROMBERG: »Talitha Kumi« (Die Tochter des Jairus), Chorwerk von *Ermano Wolf-Ferrari* gelangte hier zur Erstaufführung und wird in Darmstadt unter Ballings, in Hamburg unter Krohns Leitung weitere Aufführungen erleben.

BUKAREST: Im Frühjahr werden *Richard Strauß* und *Bruno Walter* einige Konzerte dirgieren.

CHIKAGO: »Kammerstücke für Orchester« von *Franz v. Hoeßlin* wird *Frederic Stock* hier aufführen. Der Komponist hat soeben ein Quintett für Klarinette und Streichquartett vollendet.

DESSAU: In den Abonnementskonzerten des Friedrich-Theaters gelangen unter Leitung von *Albert Bing* an neueren Werken u. a. zur Aufführung: Bruckner: 2. und 7. Sinfonie. Reger: Hiller-Variationen. Schönberg: Verklärte Nacht. Busoni: Brautwahlsuite. Stephan: Musik für Orchester. J. B. Foerster: Meine Jugend. Mahler: Kinder-Totenlieder. Celestin Rypl: Thema und Variationen für Klavier und Orchester. Rimsky-Korsakoff: Scheherasade.

DORTMUND: »Belsazar«, eine neue Komposition von *Gerhard Bunk*, wird vom Männergesangverein unter Leitung von A. Lamberts zur Uraufführung gebracht werden.

DUISBURG: Das Programm der städtischen Musikveranstaltungen unter Leitung von *Paul Scheinpflug* für diesen Winter verzeichnet folgende Werke, die hier zum erstenmal gehört werden: Suite für großes Orchester von Kornauth (Uraufführung), Lyrische Ouvertüre op. 5 von Georg Széll, »Phantastische Erscheinungen« und »Tedeum« von Walter Braunfels, Konzert im alten Stil von Reger, »Pelleas und Melisande« von Schönberg, »Hymnus an das Leben« von Hermann Unger, Klavierkonzert von Windsperger (Uraufführung), Sinfonie Nr. 4 von Reznicek. Je ein ganzes Konzert ist, außer Bach (Matthäuspassion), Beethoven und Brahms, Reger und Bruckner (9. Sinfonie mit Tedeum) gewidmet. Strauß ist mit der »Domestica«, Mahler mit seiner 4. Sinfonie vertreten. Schillings wird eigene Werke leiten und Sibelius zur Leitung seiner 5. Sinfonie und einer Uraufführung erscheinen. — In den diesen Konzerten angegliederten Kammermusikkonzerten kommen u. a. erstmalig zur Aufführung: Klaviertrio op. 8 von Pfitzner, Streichsextett op. 118 von Reger, Violinsonate op. 35 von Reuß, Sextett op. 6 von Thuille und f-moll-Quintett op. 34 von Brahms.

ELBERFELD: Ein neugebildeter gemischter Chor, der »*Bach-Verein*«, hat sich die Pflege klassischer Musik zur Aufgabe gestellt. Es gelangen im Laufe des Winters zur Aufführung: Werke von Bach, seinen Söhnen und Beethoven; ferner altdeutsche Volks- und Weihnachtslieder.

FRANKFURT a. M.: Die *Konzerte der Museums-Gesellschaft* (Leitung: *Hermann Scherchen*) werden in dieser Spielzeit folgende neuzeitlichen Werke bringen: Bortkiewicz (Klavierkonzert in B), Borodin (Sinfonie in h), Busch (Violinkonzert) Busoni (Klavierkonzert) Debussy (Orchesterstücke), Delius (»Paris«), Hindemith (Kammermusik Nr. 1), Krenek (Sinfonie Nr. 1), Kreutzer (Violinkonzert), Mahler, Ravel (Orchesterstücke), Reger, Schönberg, Strauß.

HALLE a. S.: In en Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft unter Leitung von *Georg Göhler* wird außer klassischen und auch neuzeitlichen Werken *Arnold Schönbergs* »Kammersinfonie« zur Erstaufführung kommen.

HAMBURG: Unter Leitung des Komponisten fand die Aufführung der sinfonischen Dichtung »An den Tod« von *Gerhard v. Keußler* statt.

HEIDELBERG: »Missa poetica« von *Joseph Messner* kam hier zur deutschen Uraufführung.

BAD KISSINGEN: Orchestervariationen über ein eigenes Thema von *Hans Simon* erlebten anläßlich eines Musikfestes unter Leitung von *Rudolf Groß* ihre Uraufführung.

KÖLN: Im Rahmen der Gürzenich-Konzerte wird eine soeben beendete Sinfonie in b-moll von *Julius Kopsch* uraufgeführt werden. — *Hermann Ungers* Musik zu dem Mirakelspiel »Richmondis von Aducht« erlebte anläßlich einer Festaufführung im Gürzenichsaale ihre erfolgreiche Uraufführung.

KONSTANTINOPEL: Prinz *Abdul Rahmin* wird eine Aufführung der Bläserserenade op. 9 von *Richard Strauß* dirigieren.

KOPENHAGEN: »Vorfrühling«, Ouvertüre von *Egon Wellesz* wird hier und in St. Louis gespielt werden. Die Cellosonate desselben Komponisten wurde von *Joachim Stutschewski* erfolgreich in Zürich, Basel und Winterthur aufgeführt.

Das Philharmonische Orchester stand in seinem ersten Konzert unter Leitung von *Fritz Busch*. Die drei weiteren Konzerte dieses Winters werden *Leo Blech*, *Schnedler-Petersen* und *Wilhelm Furtwängler* dirigieren.

KREFELD: *Rudolf Siegel* wird in den Konzerten der »Konzertgesellschaft« an Erstaufführungen zu Gehör bringen: Delius: Im Meerestreiben, Strauß: Aus »Feuersnot«, Monolog des Kunrat und Liebesszene, Reger: »Requiem« und »Einsiedler«, Schönberg: Verklärte Nacht, Braunfels: Vorspiel und Prolog aus »Die Vögel«, Besch: E. T. A. Hoffmann-Ouvertüre, Tiessen: 2. Sinfonie, César Franck: Sinfonie d-moll.

LEIPZIG: Im *Gewandhaus* sind zur Erstaufführung bzw. Uraufführung vorläufig in Aussicht genommen: Atterberg: 4. Sinfonie (Uraufführung); Trapp: 2. Sinfonie (Uraufführung); Reznicek: Variationen; Kaminski: Concerto grosso (Uraufführung); Haas: Sinfonie; Reger: Variationen über ein Thema von Beethoven; Scriabine: »Le poème d'extase«; Schönberg: »Pelleas und Melisande«; Korngold: Suite aus »Viel Lärm um Nichts«; Werke von Respighi (Fontane di Roma), Strawinsky usw. Daneben Erstaufführungen älterer Werke z. B. Haydn (Schulmeistersinfonie), Boccherini (Sinfonie), Händel usw.

LEUWARDEN: Im Dezember wird das Sinfonieorchester zum 100. Geburtstag von *César Franck* eine Feier veranstalten.

LUDWIGSHAFEN: »*Das Pfalzorchester*« (Intendant: *Ferdinand Meister*) führt unter Leitung seines Generalmusikdirektors *Ernst Boehe* und Kapellmeisters *Julius Maurer* in diesem Winter 8 zwölftägige Konzertreisen in der Pfalz aus. Außer Werken unserer Klassiker bringt es solche von Berlioz, Bruckner, Brahms, Haas, Hausegger, Mahler, Reznicek und Schillings. Vom 17. bis 20. Januar 1923 finden in Ludwigshafen die ersten internationalen Musiktage mit Werken Schweizer Komponisten statt. Es gelangen dabei Werke von Brun, David, Gagnebin, Laquai, Lauber, Maurice, Schoeck, Schultheß, Suter, Wehrli und des kürzlich verstorbenen Hans Huber zur Aufführung.

MANNHEIM: *Erich Kleiber* hat die Akademiekonzerte übernommen, deren Programm u. a. folgende Werke enthält: Mahlers 5. Sinfonie, Bruckners 9. Sinfonie und »Tedeum«, Vitêslav Nováks »Toman und die Waldfee«, Strawinskijs »Berceuses du chat« und Skriabins »Poème d'extase«.

MÜNCHEN: *Waldemar v. Baußnerns* 5. Sinfonie »Es ist ein Schnitter, der heißt Tod« für großes Orchester, Orgel und achtstimmigen Schlußchor wurde von Generalmusikdirektor Knappertsbusch zur Uraufführung angenommen. Das Werk ist dem Andenken der gefallenen Soldaten gewidmet. — H. W. v. Waltershausens dramatisches Mysterium »Richardis« gelangte unter Leitung des Komponisten am 6. November in der Tonhalle in konzertmäßiger Aufführung zum erstenmal zu Gehör.

PITTSFIELD: Das *Wendling-Quartett* führte beim diesjährigen Berkshire-Kammermusikfest ein preisgekröntes Streichquartett von *Leo Weiner* auf. Außerdem standen neben klassischen Werken die zweite Rhapsodie von Brescia, das Streichquartett von Ravel und ein Trio von Gabriel Pierné auf dem Programm des Festes.

PRAG: Die *Philharmonischen Konzerte* des Deutschen Theaters, die wieder ins Leben gerufen sind, bringen u. a. an hier noch nicht gehörten Werken: Mahlers 9. Sinfonie, Regers Mozartvariationen, Kompositionen von Debussy, Strawinsky, Schönberg, Webern, ferner auch hier noch Unbekanntes von Strauß und Schillings.

ROM: *Hermann Scherchen* ist aufgefordert worden, am 7. Januar 1923 ein Konzert in der »Accademia di Santa Cecilia« zu dirigieren.

SCHWERIN: Für die diesjährigen sechs Konzerte im Landestheater unter *Willibald Kaehlers* Leitung sind sinfonische Werke von Beethoven, Brahms, Bruckner, Strauß und

Gottfried Herrmann (Lübeck), die Haydnvariationen von Brahms und ein Orchesterwerk von Reger in Aussicht genommen. Für das Januarkonzert ist Fr. E. Kochs Oratorium »Von den Tageszeiten« vorgesehen. Die sechs Konzerte des *Schweriner Streichquartetts* bringen Kammermusikwerke von Beethoven, Mozart, Tschaikowsky, Scheinpflug, Emborg, Glasunow, Tanaijew, Staeger und Klanky.

STOCKHOLM: *Henri Marteau* plant für Pfingsten 1923 ein dreitägiges Deutsch-Schwedisches Kammermusikfest mit fünf Konzerten, die in der Hauptsache Werke lebender Tonkünstler bringen sollen.

TAGESCHRONIK

Leo Blech wurde zur musikalischen Leitung der unter Führung von Intendant Hartmann während mehrerer Monate die *Vereinigten Staaten* bereisenden *Operntournee* verpflichtet.

Die »*Moskauer Hilfskommission für Arbeitslose*« steht zur Zeit in Verhandlungen mit *Leo Blech* und *Willem Mengelberg* zwecks eines Gastspiels in Rußland. Die Einnahmen der Konzerte sollen zugunsten der Arbeitslosen verwandt werden.

Wilhelm Furtwängler ist für einige Konzerte nach *Holland* (mit dem *Concert-Gebouw*-Orchester), und für mehrere Konzerte in verschiedenen Städten *Englands* gewonnen worden.

Jascha Horenstein ist als Nachfolger Hermann Scherchens zum *Dirigenten des gemischten Chores Groß-Berlin* gewählt worden.

Otto Klemperer wird am Teatro Constanzi in *Rom* ab Mitte Dezember ein sechswöchiges Gastspiel absolvieren. Er wird die Wintersaison mit Wagners »Siegfried« eröffnen.

Der bekannte dänische Komponist und Dirigent *Paul v. Klenau* wird in *Wien* Konzerte des Sinfonieorchesters und der Singakademie dirigieren.

Josef Rosenstock ist als zweiter Kapellmeister an das *Landestheater* in *Darmstadt* berufen worden.

Richard Strauß wird im Frühjahr 1923 mit dem Bukarester Philharmonischen Orchester eine Konzertreise nach *Athen*, *Konstantinopel* und *Kairo* unternehmen.

Anton Webern wurde als Nachfolger Martin Spörrs *Dirigent des Wiener Konzertvereins-Orchesters*.

Engelbert Wetzelsberger, bis jetzt Solokorrepetitor der Staatsoper in Wien, wurde als zweiter Kapellmeister an das *Stadttheater* in *Düsseldorf* verpflichtet.

Der ehemalige Rigaer Intendant *v. Maixdorf* tritt an die Spitze der Theaterbetriebe in *Dessau*.

Auf Anregung der Generalmusikdirektoren *Abendroth* (Köln) und *Raabe* (Aachen) ist eine »*Arbeitsgemeinschaft rheinisch-westfälischer Orchesterdirigenten und konzertgebender Vereinigungen*« gegründet worden zu dem Zwecke einer Verständigung ihrer Mitglieder über alle Fragen, in denen ein gemeinsames Vorgehen für die öffentliche Musikpflege vorteilhaft ist. Der Arbeitsgemeinschaft sind bis jetzt beigetreten die verantwortlichen Vertreter des Musikwesens der folgenden Städte: Aachen, Bochum, Bonn, Dortmund, Duisburg, Düsseldorf, Koblenz, Köln, Krefeld, M.-Gladbach, Neuß, Solingen. Die Geschäftsstelle der Arbeitsgemeinschaft ist in Aachen (Städtische Musikdirektion).

August Stradal hat in *Schönlinde* im Lisztschen Geist eine Klavierschule gegründet, der aus ganz Nordböhmen Schüler zuströmen. Schon vorige Saison machte Stradal mit seinen Schülern Konzertreisen. Im Oktober d. J. brachte er in drei Konzerten unter anderen Werken in Schönlinde Liszts Faustsinfonie und drei sinfonische Dichtungen mit großem Erfolge zur Aufführung, wobei er stets selbst das erste Klavier spielte. In dieser Saison wird Stradal Sinfonien Bruckners und Werke von Liszt, R. Strauß, Mahler auf zwei Klavieren in Prag und deutschen Städten Böhmens zur Aufführung bringen.

In *Paris* hat *Gustave Pigot* ein »*Lyrisches Versuchstheater*« gegründet, das dem Zweck dient, lyrische Dramen, musikalische Komödien und Tanzschöpfungen junger Künstler in bester Inszenierung usw. dem Publikum bekannt zu machen.

In *Jerusalem* will Professor Salzberg mit Justizsekretär Ventwich und Gouverneur Storr eine *Opernbühne* ins Leben rufen. Die künstlerische Leitung soll der in Rußland sehr geschätzte Operndirektor *Glinkin* übernehmen.

Die *Sowjetregierung* erkannte auf Grund ihres Beschlusses, die »Internationale« durch eine »Nationale« zu ersetzen, dem Komponisten *Berkowich* den ersten Preis zu. Der Preis besteht in 10 Millionen Sowjetrubeln, 15 Metern Stoff und einem Flügel.

Hans Kleemann, der neue Konzertmeister des württembergischen Landestheaterorchesters in Stuttgart, hat zusammen mit dem Stuttgarter Kammertrio (Baumann, Münch, Köhler) eine neue Quartettvereinigung gegründet.

Amerikanische Komponisten haben eine Vereinigung, die »*American Music Guild*«, ge-

gründet. Sie wird diesen Winter drei Konzerte in Neuyork veranstalten.

Das *Blüthner-Orchester* in Berlin ändert seinen Namen: es legt sich die Bezeichnung »*Berliner Sinfonieorchester*« bei.

Der *Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek*, der Deutschen Musiksammlung, haben jetzt die Pariser Verleger *Enoch & Cie.*, *Heugel* (Herausgeber des »Menestrel«) und *Leduc* wertvolle Musikalien geschenkt. Es ist das ein Beweis, daß man jenseits der Grenze wieder Wert darauf legt, daß die Werke französischer Tonsetzer, deren Anschaffung bei der heutigen Entwertung des deutschen Geldes kaum möglich ist, wenigstens in einer deutschen Musikbibliothek eingesehen werden können. Auch von italienischen Musikverlegern, insbesondere von *Carisch & Cie.*, *Pizzi* und *Ricordi*, wird die deutsche Musiksammlung dauernd unterstützt.

Siegfried Ochs hat unter dem Titel »Geschehenes — Gesehenes« seine *Lebenserinnerungen* niedergeschrieben, die demnächst in Leipzig bei Grethlein & Co. erscheinen. Wagner, Bruckner, Brahms, Hans v. Bülow, Menzel, Hugo Wolf sind die Helden, Berlin und Frankfurt a. M. die Mittelpunkte des zeitgeschichtlich ergiebigen Buches.

Siegfried Wagner hat soeben seine Erinnerungen vollendet, die interessante Einzelheiten über Richard Wagner und den ihm nahestehenden Kreis bringen. Das Buch erscheint im Verlag J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart.

Die Stadtkollegien in *Kiel* beschlossen mit Rücksicht auf die Not der Zeit, dem städtischen Orchester für die Spielzeit 1923—24 zu kündigen. Damit dürfte auch das Schicksal der Kieler Oper entschieden sein, die in der nächsten Spielzeit wahrscheinlich eingestellt werden wird.

Max Garrison führte in Leipzig einen von ihm erfundenen Apparat, das »*Spironom*«, vor, der es gestattet, wichtige Anhaltspunkte für die Kunst der Atemtechnik zu erhalten.

Saint-Saëns' »Samson und Dalila« erlebte jüngst an der Pariser Großen Oper ihre 500. Aufführung.

Musikdirektor *Adolf Bauer*, der frühere Leiter der Städtischen Konzertgesellschaft Düren, erhielt einen Ruf als Lektor für musikalische Formenlehre in der philosophischen Fakultät der *Universität Bonn.*

Die philosophische Fakultät der *Universität Kiel* hat verliehen: die *Ehrenwürde eines Doktors der Philosophie* dem Professor *Carl Eitz* (geb. 25. 6. 1848, wohnhaft in Eisleben) aus Wehrstadt bei Halberstadt, dem verehrungswürdigen Forscher, der sich in einem entsagungsvollen nur der Wissenschaft gewidmeten Leben durch wertvolle theoretische und praktische Arbeiten, vor allem durch die Konstruktion seines »Reinharmoniums«, um die Wissenschaft bleibende Verdienste erworben hat, der durch die Erfindung des Tonworts und der hierauf gegründeten »Tonwortmethode« als erster die Schulgesangsmethodik auf streng wissenschaftlicher Grundlage aufgebaut und so einen Weg gewiesen hat, unser Volk zum Notenverständnis und damit zu einer musikalischen Allgemeinbildung zu erziehen. (Vollzogen am 7. 8. 1922 zu Kiel.)

Der unermüdlich hilfsbereite Professor *Fritz Kreisler* hat für das in Not geratene *Philharmonische Orchester* in Berlin durch ein Konzert am 24. Oktober der Orchesterkasse die Einnahme von *zwei Millionen Mark* übergeben können. Zur *Abhilfe der Not unter den Studenten* hat er ebenfalls den vollen Ertrag eines seiner letzten Konzerte, 363 000 Mark, gespendet. — Der städtische *Magistrat* hat den Philharmonikern für das Etatsjahr 1922/23 die Summe von 700 000 Mark als *Beihilfe* bewilligt.

Konrad Ansorge feierte am 15. Oktober seinen 60. Geburtstag. Ein geborener Schlesier (aus Buchwald bei Liebau), hervorgegangen aus der Schule Liszts in Weimar, war Ansorge von Anfang an mehr als ein großer Virtuose seines Instrumentes, ein Kämpfer für Ideale, die einst die Jugend begeistert haben und nun von anderen abgelöst sind, ein Musiker, dem es immer nur auf die geistige Durchdringung des Stoffes angekommen ist. Will man seine Persönlichkeit kennzeichnen, so muß man ihn den Poeten am Klavier nennen. Deshalb hängt auch immer noch die Jugend an ihm, der er nach langen Jahren der Künstlerfahrten hier in Berlin ein Lehrer und Führer geworden ist. An seinen Klavierabenden fühlt man es, daß von ihm in glücklichen Stunden eine ganz besondere Wirkung ausgeht. Auch was er selbst geschaffen hat, ist verinnerlichte Kunst.

Emanuel Wirth, der Bratschist des einstigen Joachim-Quartetts, vollendete am 18. Oktober sein 80. Lebensjahr. Er ist der letzte Überlebende seiner Quartettgenossen Joachim, Halir und Hausmann.

Wie alljährlich haben sich auch dieses Jahr in *Paris* auf dem Père-Lachaise an Chopins Grab die Mitglieder der »*Chopin-Gesellschaft*« zur *Feier des 73. Todestages* des Meisters zusammengefunden, um den großen Toten zu ehren.

— Man trägt sich mit dem Gedanken, die Überreste der sterblichen Hülle Frédéric Chopins nach Polen zu überführen. Bekanntlich befindet sich sein Herz dort in einer Warschauer Kirche.

Am 29. Oktober fand in *Moskau* eine musikalische Feier aus Anlaß der vierzigjährigen Komponistentätigkeit von *Alexander Glasunow* statt.

Zu dem Artikel »*Spieltalent und Rasse*« von R. M. Breithaupt in XV/1 der »Musik« ersucht Professor *Xaver Scharwenka* um folgende *Richtigstellung:* »Weder bin ich Jude noch Deutsch-Pole. Mein Urahn, Wenzeslaus Scharwenka, ist um 1690 aus Prag nach Deutschland eingewandert, wo er in Frankfurt a. O. als Zimmermeister tätig war und daselbst in der evangelischen Kirche mit Jungfrau Elisabeth Hüller getraut worden ist. In der ihm folgenden Ahnenreihe zeigt sich — soweit es meine direkten Vorfahren betrifft, und nur diese konnte ich kontrollieren — keine einzige Jüdin. Ich bin also Christ; väterlicherseits rein tschechischer, mütterlicherseits rein polnischer Abstammung — also nicht *Deutsch*-Pole — doch vollkommen deutsches Kulturprodukt.

Dem Abschluß einer neuen *Kritischen Ausgabe sämtlicher Briefe Beethovens*, die in der »*Deutschen Musikbücherei*« (Verlag Gustav Bosse in Regensburg) erscheinen wird, nahe, bittet der Unterzeichnete alle Besitzer von ungedruckten oder schon gedruckten Briefen von und an Beethoven, ihn freundlichst davon in Kenntnis zu setzen. *Dr. Max Unger, Leipzig, Dresdenerstr.* 28/11.

Zur Berichtigung: In meinem Aufsatz »Spieltalent und Rasse« in XV/1 »Die Musik« hat ein Gedächtnisteufelchen Meister *Ansorge* zum Deutsch-Mähren gemacht, wo ihn doch jedes Lexikon als guten Schlesier ausweist. Ebenso soll *Alfred Reisenauer*, Königsberger Zuschriften zufolge, einer altchristlichen, rein arischen Familie entstammen, was ich hiermit richtigstellen möchte. *R. M. Breithaupt*

Die staatliche Hochschule für Musik in Berlin hat Dr. *Oskar Daniel* als Leiter einer Gesangsklasse berufen.

Prof. *Georg Schneevoigt* feierte am 8. November seinen 51. Geburtstag.

Rudolf Hindemith, der Solocellist der Wiener Staatsoper, hat eine neugeschaffene Professur an der *Wiener Akademie der Tonkunst* angenommen.

TODESNACHRICHTEN

BUDAPEST: Der Leiter der Meisterkurse für Klavier an der Kgl. Ungarischen Musikhochschule, *Arpád Szendy*, gestorben. Er wurde in Szarvas 1863 geboren und war ein Schüler von Franz Liszt.

LONDON: Im Alter von 88 Jahren verschied der Baritonist *Charles Santley*, der zu den berühmtesten Gesangskünstlern Englands aus der Zeit der Königin Viktoria zählte. Er war zu Liverpool in ärmlichen Verhältnissen geboren und hatte mit 14 Jahren Aufnahme in einen Kirchenchor seiner Vaterstadt gefunden. Später kam er als Kirchensänger nach London und konnte sich hier soviel zusammensparen, um nach Italien zu gehen und seine Gesangsstudien dort zu vollenden. In Italien betrat er auch zum ersten Male die Bühne. Zu seinen Glanzrollen gehörten der Valentin in Gounods »Faust« und der »Fliegende Holländer«; allen späteren Werken Wagners stand Santley ablehnend gegenüber. Mit außerordentlichem Erfolg widmete er sich später dem Oratoriengesange und galt lange Zeit als der beste Oratoriensänger Englands. Santley war ein intimer Freund von Irving, Dikkens, Gounod und Sullivan. Einen Beweis noch kaum dagewesener Leistungsfähigkeit erbrachte er damit, daß er mit 81 Jahren noch einmal in der Öffentlichkeit im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzerts für die Kriegsflüchtlinge auftrat.

OLDENBURG: Musikdirektor Professor *Ferdinand Manns*, der langjährige Leiter der Konzerte der Oldenburger Hofkapelle gestorben.

RIGA: Der Vater der lettischen Instrumentalmusik, *Andreas Jurian*, dessen Lebenswerk die Sammlung lettischer Volkslieder war, starb in Riga, 66 Jahre alt. An seiner Beerdigung nahmen der Präsident Tschakste und außer führenden Männern des lettischen Geisteslebens auch der Chef des *Deutschen Bildungswesens* teil.

VOM BÜCHER- UND MUSIKALIEN-MARKT

BÜCHER

Heinrich Frankenberg: Deutsche Stimmbildung. Verlag: P. J. Tonger, Köln.
Paul Bruns: Carusos Technik. Verlag: Charlottenburger Westbuchhandlung O. George.
Heinrich Chevalley: Artur Nikisch. Leben und Wirken. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Carl Hagemann: Die Kunst der Bühne. 7.—9. Tausend.
Paul Moos: Die Philosophie der Musik. 2. ergänzte Auflage.
Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt vereinigt mit Schuster & Loeffler, Stuttgart-Berlin.

MUSIKALIEN

Goby Eberhardt: Duette für zwei Violinen.
Georges Patillon: 48 Elementar-Etuden für Violine. Neu herausgegeben von Goby Eberhardt.
Heinrich Müller: Tanzweisen. op. 21. Sieben kleinere Stücke zum Konzertvortrag für Klavier.
Alexander Schwartz: Vier Lieder nach Dichtungen von Rich. Dehmel. op. 23.
Alexander Schwartz: Der Traum. Melodram. op. 22.
Karl Zwissler: Lieder für 1 Singstimme und Klavier. Moderner Meistersang. Dreißig Lieder für eine Singstimme und Klavier.
Alfred Sittard: Fünf Volkslieder für gemischten Chor gesetzt.
Sämtlich im Verlag: Otto Junne, Leipzig.
J. von Wertheim: Sinfonische Variationen für großes Orchester. op. 19.
Verlag: N. Simrock, Berlin.
Luigi Boccherini: Largo aus op. 12 Nr. 1; Sinfonie, op. 16. Quintett Es-dur, op. 12 Nr. 2.
Johann Stamitz: Quartett B-dur. Sämtlich in: Edition Bernoulli, Basel-Berlin.
Robert Kahn: Trio in e-moll für Violine, Violoncell und Klavier. op. 72.
Max Reger: J. S. Bach, Sonate A-dur für Violine und Klavier. Neue Bearbeitung.
Georg Friedrich Händel: Sechs Sonaten für Violine und Klavier. Herausgegeben von Hugo Grüters und Adolf Busch.
Wilhelm Rinkens: Vier Stücke für Violine und Klavier. op. 24.
Sämtlich im Verlag: N. Simrock, Berlin.
Max Reger: Mappe 1 und 2.
Paul Graener: Fünf Lieder; Sonate für Violine und Klavier; Rhapsodie für Klavier, Streichquartett und eine Altstimme.
E. B. Onegin: Marienlieder.
J. G. Mraczek: Drei Lieder.
Barmas: Die Lösung des geigentechnischen Problems.
Robert Kahn: Elf Klavierstücke. op. 67. Suite, op. 69.
Liszt-d'Albert: Album.
Claire Dux: Album. Herausgegeben von Bruno Seidler-Winkler.
Sämtlich im Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Joan Manén: Ier Quatuor à Cordes. Op. A = 16. IIième Caprice op. A = 15 für Violine und Klavier.
Zoltan Kodaly: Sonate op. 4 für Violoncell und Piano. Duo. op. 7 für Violon und Violoncelle.
Karol Szymanowski: Métopes. op. 29. Piano Solo. Etudes. op. 33. Piano Solo.
Sämtlich bei der Universal-Edition, Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Der Reiter und der Bodensee

von Gustav Schwab

Für eine Singstimme und Klavier

von

Robert Schumann

Erste Veröffentlichung

(Fragment)

MUSIKBEILAGE ZU »DIE MUSIK«

XV. Jahrgang / Heft 3 / Dezember 1922

Sehr langsam

(für Baß)

mf

mf

Der Reiter reitet durch's helle Thal, auf's Schnee-feld schim-mert der Son-ne Strahl. Er trabt in Schweiß durch den kal-ten Schnee, er will noch heut an den Bo-den-see,

noch heut mit dem Pferd in den sich-ren

Kahn, will drü-ben lan-den vor Nacht noch an. Auf

schlim-men Weg ü-ber Dorn und Stein, er braust auf rüs-ti-gem Roß feld-

ein. *p* Aus den

Ber - gen her - aus ___ in's e - - be - ne Land, da sieht er den

Schnee ___ sich deh - nen wie Sand, ___ weit hin - ter ihm schwinden

Dorf ___ und Stadt, ___ der Weg wird e - ben die Bahn wird glatt, ___ in wei - ter Flä - che kein

Bühl noch Haus, ___ die Bäu - - me gin - gen, die Fel - sen aus.

BAYREUTH AM GRENZWEG

VON

CARL HAGEMANN-WIESBADEN

Die Bayreuther Stipendienstiftung hat vor einiger Zeit einen Aufruf erlassen, um Kunstfreunde für die Wiederaufnahme der Festspiele zu interessieren und zur Zeichnung von Anteilen zu veranlassen. Für einen Patronatschein im Werte von 1000 Mark soll jeweils ein Sitz für eine der geplanten Vorstellungen gewährt werden. Da 3 Millionen eingingen, sind 3000 Besucher sicher, das heißt etwa zwei Vorstellungen ausverkauft. Vor Monaten war aber die Instandsetzung des Bühnenhauses mit 1¾ Millionen Mark veranschlagt. Sie wird heute 5 oder 10, in einem Jahre vielleicht das Vielfache dieser Summe kosten. Jedenfalls hat man in Wahnfried eingesehen, daß die Festspiele auf diese Weise nicht sicherzustellen sind. Und so hat sich Siegfried Wagner entschlossen, nach Amerika zu fahren und dort für seines Vaters Idee zu werben. Er will versuchen, ganze Vorstellungen für Dollars zu verkaufen oder Patronatscheine für Dollars abzusetzen. Gelingt der gewiß nicht sehr sympathische, aber praktische und geschäftstüchtige Plan, soll dann ernsthaft versucht werden, spätestens im Jahre 1924 in dem historischen Theatersaal des Bayreuther Hügels, wiederum Festspiele zu veranstalten, so daß die Öffentlichkeit allen Anlaß hat, sich mit dem ganzen Problem ebenso ernsthaft zu beschäftigen. Denn es ist ein Problem. Und zwar ein Problem von so einschneidender Bedeutung für die deutsche Kunst im allgemeinen und das wirtschaftlich und künstlerisch in schwerem Ringen befindliche deutsche Theater im besonderen, von so eminenter Tragweite für die Zukunft der europäischen Kultur, daß seine hauptsächlichsten Gesichtspunkte einmal festgelegt und die grundlegenden Fragen einmal, wenn auch nur kurz, formuliert werden müssen.

*

Der Festspielgedanke als solcher hat Wert und Bedeutung behalten. Grundsätzlich hat sich hierin seit Wagner nichts geändert. Wunsch und Absicht des Meisters, fernab des täglichen Getriebes an geweihter Stätte voraussetzungslos und als Selbstzweck Kunst zu üben und bewährten, sich immer wieder regenden Idealen zu huldigen, sich mit Gleichgesinnten und Gleichgestimmten zu einer Kunstgemeinde zusammenzuschließen, um in erlesenster Verfassung Dargebotenes, um gepflegtestes und kultiviertestes Theater zu genießen, ist auch heute Wunsch und Absicht der Nachfahren: ist Sehnsucht und Bedürfnis aller auf rein künstlerische Eindrücke Erpichten — ist, in Tagen höchster menschlicher Not eines aus den Fugen gegangenen, durch und durch brüchigen Europas, mehr als je dringlichste Notwendigkeit für alle noch nicht ganz der Resignation Verfallenen. Ja, weiter. Wenn man sieht und erlebt, wie z. B.

in meinen Wiesbadener Theatern drei- oder viermal die Woche sich ein schlechterdings aus Vertretern aller europäischen und außereuropäischen Nationen zusammensetzendes, also wahrhaft internationales Publikum vereinigt, um in Spannung und Andacht vor einer deutschen Theaterleistung zu sitzen und nachher mit Dank und Beifall nicht zurückzuhalten oder doch zumindest in scheuer Bewunderung für die schier unergründlichen vitalen Kräfte eines trotz aller Untergangserscheinungen künstlerisch immer noch so reichen Landes aus der Tiefe und Nachhaltigkeit des Erlebnisses kein Hehl zu machen, so kann es nicht zweifelhaft sein, daß die deutsche Festspielbühne nicht nur eine nationale, volksbetonte, sondern auch eine internationale, völkerversöhnende Mission hat und deshalb als eines der wenigen ganz großen Kulturgüter, die wir uns aus besseren Zeiten herübergerettet haben, gehegt und gepflegt werden muß. Und wenn man sich dazu dann noch der kaum ernstlich zu bestreitenden Tatsache nicht verschließt, daß sich das deutsche Bühnenwesen wirtschaftlich und künstlerisch in einer ernsthaften Krise befindet, die geradezu beängstigend zur Katastrophe drängt — daß namentlich in den großen Städten, voran in Berlin, von einem festgefügten Ensemble nicht mehr die Rede sein kann, weil der um seine Existenz ringende gute und zuchtgewohnte Darsteller ganz oder teilweise zum Film, auch zur Kleinkunst abwandert oder doch seine Tätigkeit als Schauspieler eines zu Höchstem berufenen Kunstinstituts im Nebenamt ausübt, so wird man eine Zusammenfassung der noch vorhandenen Kräfte zu Ausnahmeleistungen der Schaubühne als einen noch in letzter Stunde unternommenen Versuch zur Gesundung unserer künstlerischen Zustände nur freudigst begrüßen und nicht hoch genug bewerten können.

*

Also: Bayreuth will spielen und Bayreuth soll spielen. Wir ersehnen heute mehr denn je Festtage des Lebens und der Kunst. Als Rettung für uns vor uns selbst und der Zeit — als Rettung unserer Kunst und der Kultur. Aber was soll es spielen? Soll man dort wieder anknüpfen, wo der Krieg den seit 1876 mit wenig Unterbrechungen fortgesponnenen Faden jäh zerrissen hat: soll es wieder neben einem halben Dutzend »Parsifal«-Abenden und zwei »Ring«-Zyklen abwechselnd das eine oder andere frühere Werk des Meisters geben? Bedarf Bayreuth, das heute der Welt gehört, noch dieser Ausschließlichkeit bei der Repertoiregestaltung seiner Festspielbühne oder ist jetzt nicht doch endlich die Zeit gekommen, wo sich Wagners Festspielgedanke in der Weise auszuwirken hätte, wie es ursprünglich in seiner Absicht lag — wo nämlich das von ihm errichtete Haus nicht nur dem eigenen Schaffen, sondern der deutschen dramatischen Kunst als solcher, den edelsten Blüten ihrer verschiedenen Zweige gehören sollte und dienstbar zu machen wäre? Wie mir scheint, ist sie gekommen. Es gibt für die in Wahnfried Maßgebenden kaum noch eine Wahl, wenn sie sich nur Mühe geben möchten, ihre Zeit und Mit-

menschen richtig zu verstehen. Jetzt oder nie wird Bayreuth den Schritt tun müssen, der eigentlich schon längst hätte getan werden sollen. Jetzt oder nie wird man uns die Erfüllung zu bringen haben: die letzte Ausweitung der Wagnerschen Festspielidee im Sinne ihres Grundwesens. Jetzt: fast fünfzig Jahre nach ihrer Geburt. Wir möchten in Bayreuth den »Fidelio« erleben oder den »Freischütz« oder den »Orpheus«, dazu hin und wieder ein Opernwerk unserer Zeit, neben Wagnerdramen natürlich — wir möchten später dann Goethes »Faust« und Schillers »Wallenstein« und große Shakespearestücke sehen. Später. Denn zunächst mag des Meisters Theater der Oper vorbehalten bleiben. Aber der deutschen Oper schlechthin, nicht nur der eigenen. Die hat sich längst vom Gängelbande gelöst, braucht keines Verwesers mehr — soll, groß wie sie ist, anderes Großes neben sich dulden. Soll sich im Wettstreite mit Andersartigem bewähren, neben bereits Klassischem selbst wahrhaft klassisch werden.

*

So müßte das neue Bayreuth Vorort deutscher Bühnenkunst werden, Vorort der modernen Bühnenkunst schlechthin. Auch was die Aufführungen selbst betrifft: in ihrer symbolischen Bedeutsamkeit für die im Fron täglichen Spielplanwechsels hastenden Theater des Landes — als fortwirkende Beispiele einer stilvoll aus dem Kunstwerk selbst gewonnenen, mit dem ganzen Apparat der Zeitbühne im Sinne unseres Zeitempfindens maß- und zwangvoll durchgeführten Gestaltung. Die Tradition als Voraussetzung, nicht als Hemmnis. Als Anfang zu einer freigeistig und freizügig angesetzten schöpferischen Tat. Nicht buchstabengerecht, sondern sach- und sinngemäß. Ohne allzu formale geschichtliche Bindung und ohne von außen hereingetragene Tendenz. Als Ewigkeitswerke im Spiegel der Zeit. Nicht wie es immer war, ist die Losung, sondern wie es heute sein soll und sein muß. Mitten im besonders schnell verlaufenden Wandel der Dinge. Das neue Bayreuth hat lange Versäumtes nachzuholen — hat Fesseln zu sprengen und sich zu Neuland hin auf den Weg zu machen. Der deutsche Kunstfreund wünscht sich als Festspielstatt eine lebendige Bühne und kein Museum. War es früher schon falsch, jedesmal den einen oder den anderen Akt etwa des »Rings« durch eine Neuinszenierung den ästhetischen Ansprüchen des Tages wenigstens in etwas anzugleichen, die anderen Akte aber in ihrer längst überholten szenischen Form weiterhin bestehen zu lassen und so allmählich ein Sammelsurium der verschiedensten Bühnendarstellungsmethoden zu schaffen, so konnten dabei doch die großen Schwierigkeiten, in den kurz aufeinanderfolgenden Festspielperioden jedesmal ganze Arbeit zu machen, nicht wohl verkannt werden. Jetzt aber liegen zehn Jahre dazwischen. Jetzt darf keine Ausrede mehr verfangen. Jetzt heißt es, Farbe bekennen: heißt es, wie bei Ibsens Pfarrer, Alles oder Nichts. Kann man nicht oder will man nicht, soll man das ohnehin baufällige Haus dem Althändler ausliefern. Die großen

Theater, die Theater überhaupt müssen sich dann ohne Bayreuth zu behelfen suchen, wie sie sich ja die ganze letzte Zeit hindurch tatsächlich ohne Bayreuth beholfen haben. Geht man aber ans Werk und ruft gar die ganze Kulturwelt zur Mithilfe auf, so soll man nicht nur den Mut zum Anfang, sondern auch den Mut zum Ende aufbringen. Das heißt: man mache weniger und das Wenige ganz und gut, also neu.

Seit Jahren wird schon an deutschen Bühnen um die moderne Ausdrucksform des Operntheaters gerungen. Die neuen Werke Straußens, Pfitzners, Schrekers, Korngolds und anderer kommen vielfach in zeitgemäß empfundenen, sorgsam und zielbewußt vorbereiteten Aufführungen heraus. Und selbst mittlere Theater zeigen fast in jeder Spielzeit ein neu inszeniertes Wagnerdrama. Nicht alles gelingt, manches ist nichts als ein tastender Versuch. Und doch spürt man deutlich eine irgendwie bewußte Einstellung auf die Forderung der Stunde. Wien, München, Berlin, Baden-Baden und andere Städte haben längst ihren neuen »Ring«, Wiesbaden, Hamburg, Dresden und Leipzig bereiten ihn vor. Daß also Bayreuth bei der Wiedereröffnung seiner Pforten hier jetzt maßgebend an die Spitze treten und in jeder Hinsicht vorbildlich werden muß, ist seine Pflicht und sein Recht. Vor allem seine Pflicht. Nicht Bayreuth hat die Bedürfnisse zu diktieren, sondern die Bedürfnisse sind da und Bayreuth hat sie zu befriedigen. Von Kunst und Kultur wegen.

Gut: Man bleibe im ersten und meinetwegen auch im zweiten Festspielsommer lediglich bei Wagner, lasse in seiner Darstellung aber endgültig Vergangenes auch wirklich vergangen sein. Grundsätzlich und für immer. Bayreuths früherer Fundus an Dekorationen und Kostümen ist heute ebensowenig zu brauchen wie der sogenannte Bayreuther Stil der Vorkriegszeit, dessen sklavische Übernahme auf deutschen Theatern Unheil genug angerichtet hat. Es gibt überhaupt keinen Bayreuther Stil — es gibt nur einen jedesmal aus dem künstlerischen Zeitgefühl der einzelnen Epoche und aus dem Werk selbst zwangvoll (abgeleiteten) Aufführungsstil des Wagnerschen Dramas, der eben in Bayreuth unter besonders günstigen Verhältnissen besonders gut und sicher ausgeprägt werden kann. (Worum es sich hier im einzelnen handelt, weiter auszuführen, ist nicht Sache dieses Aufsatzes. Ich habe in dem Abschnitt »Opernregie« meines soeben in neuer Auflage bei der Deutschen Verlags-Anstalt erschienenen Buches »Die Kunst der Bühne« eingehend über diese Probleme gesprochen.) Man beschränke sich zunächst auf den »Ring« oder auf »Parsifal«, der allen Besuchern Bayreuths in besonders schlimmer Erinnerung ist und auch nach dem Freiwerden nirgendwo sonst eine nur einigermaßen stilgemäße Darstellung erfahren hat, und »Die Meistersinger« und mache dabei ganze Arbeit. Hole Mitarbeiter heran, die, seit Jahren strebend bemüht, mitten im deutschen und neuerdings auch wieder im europäischen Kunstleben stehen und bereits Vorbildliches geleistet haben — die nur darauf warten, einmal abseits von Spielplan- und Geldsorgen und anderen, im Wesen des

heimischen Theaters liegenden Hemmungen in Ruhe und Frieden aus Vollem schaffen zu können. Künstler — Führer und Geführte — die als Persönlichkeiten interessieren und in der Lage sind, ihre Leistungen als Auswirkungen eigenen und reizvollen Künstlertums darzubieten. Lasse sie arbeiten, wie und wohin ihr Genius sie treibt, und fahre ihnen nicht bei jeder Gelegenheit schulmeisterlich in die Parade. Auch in Bayreuth braucht nicht immer gleich Endgültiges zu entstehen. Auch dort sind Menschen am Werk, die sich irren können und ein Recht auf Irrtum haben wie alle Menschen. Was aber verlangt wird, verlangt werden muß, ist, daß sie Neues bieten, Zeitgeborenes, Heutiges. Männer sind immer noch genug da, um Bayreuths Probesäle zu füllen. Regisseure (wie Hörth), Dirigenten (wie Furtwängler, Klemperer, Busch), Maler (wie Pirchan, Sievert), Techniker (wie Linnebach), dazu das ganze Heer junger Kräfte unserer großen, zumeist in modernem Geist geführten Bühnen (in Wien, Berlin, Dresden, München, Hamburg, Wiesbaden, Köln und anderen Städten), von den ausgezeichneten deutschen Orchestern ganz zu schweigen.

Mittel sind also da und Wege sind da. Eins nur ist not: der Wille. Unerbittliche Erkenntnis der Lage und Einstellung des gesamten Unternehmens nach den Bedingungen der Zeit. Bayreuth steht am Grenzweg. Findet es jetzt den Anschluß nicht, wird es zur Episode. Es ist dann gewesen — mit unzweifelhaften Verdiensten, mit großen Leistungen und großen Erlebnissen — ist trieblos in sich selbst zusammengefallen. Reicht es aber zur Selbstbesinnung, zu fortzeugender bewußter Tat, so kann jetzt der deutschen Kultur aus der lieblichen Mainstadt zum zweiten Male das Heil kommen: die Bühnenkunst unserer Tage, unseres Volkes und damit der zivilisierten Welt. Die paar Menschen in Wahnfrieds stillem Winkel sind im Augenblick als Schicksalshüter bestellt. Möchten sie uns den Gral enthüllen, wie wir es meinen.

CARMEN
DIE NOVELLE UND DAS LIBRETTO
EINE DRAMATURGISCHE STUDIE

VON
EDGAR ISTEL-MADRID

Die Quelle der »Carmen«, dieses Meisterwerkes von Georges Bizet, ist eine im Jahre 1847 erschienene Novelle von Prosper Mérimée, dem hervorragenden, noch von Goethe geschätzten Erzähler (geboren am 28. September 1803 in Paris, gestorben am 23. September 1870 in Cannes). Mérimée hat seiner berühmten Novelle »Carmen« ein wenig galantes griechisches Motto

des Palladas vorangesetzt: »Das ganze Weib ist bitter. Nur zwei gute Stunden hat es: eine im Bett, die andere im Tod«, und der Inhalt der Erzählung rechtfertigt durchaus diesen sehr pessimistischen Spruch, den wir nicht verallgemeinern wollen. Ein »Weibsteufel«, wie man jetzt nach dem berühmten Drama des österreichischen Dichters Schönherr sagen würde, treibt hier sein vernichtendes Wesen mit dem Mann so lange, bis beide, Mann und Weib, zur Hölle fahren. Mérimées Novelle besteht aus vier Kapiteln, deren viertes nur ein wissenschaftlicher Anhang über die Zigeuner ist. Auch der erste und zweite Abschnitt, in denen Mérimée seine Begegnungen mit José und Carmen schildert, haben nur indirektes Interesse zur Charakteristik der beiden Menschen. Dagegen ist das dritte Kapitel, eine autobiographische Beichte des zum Tode verurteilten José, die Quelle der Opernhandlung geworden. Der Name »Carmen«, ein in Andalusien häufiger weiblicher Vorname, bedeutet eigentlich »Garten« oder »Landhaus« und findet sich in dieser Bedeutung als Städtenamen vielfach noch in Mexiko und Argentinien. Als weiblicher Vorname (eigentlich »Santa Maria del Carmen«, heilige Maria vom Garten) ist die auch in der Oper vorkommende Diminutivform »Carmencita« verbreiteter. Die Erzählung Mérimées beruht ganz sicher auf einem wahren Erlebnis. Die Treue der Schilderung andalusischen Volkslebens, das in allen sympathischen und abstoßenden Zügen ungeschminkt dargestellt wird, muß der unmittelbaren scharfen Beobachtung entnommen sein, und die eigentümliche Psychologie des Volkes kann nur der würdigen, der selbst einmal längere Zeit in Andalusien, diesem spanischsten Teil Spaniens, gelebt hat. Ich entsinne mich, bevor ich in Spanien lebte, die Novelle Mérimées ohne allzu tiefen Eindruck gelesen zu haben, dann aber, in Andalusien selbst, begannen ihre wundersamen Farben hell zu leuchten.

Bezeichnend ist aber ein Umstand, der in der späteren Fassung der Oper gar nicht erwähnt wird: José ist Navarrese, also kein Andalusier. Daher auch seine stolze, selbstbewußte, keine Erniedrigung duldende Handlungsweise. Carmen dagegen ist, in der Novelle wie in der Oper, Zigeunerin. Die Oper spielt also zwar in Andalusien, doch sind wohl nur die Nebenpersonen dieser Provinz entsprossen.

Mérimée unternahm, wie er zu Anfang seiner Novelle beschreibt, im Herbst 1830 eine archäologische Exkursion durch Andalusien, als er, begleitet von einem kordovesischen Führer, in einer Waldschlucht an einer Quelle auf einen wild aussehenden Mann stieß, in dem der Führer sofort den berüchtigten Banditen José Navarro erkannte, auf dessen Haupt 200 Dukaten Belohnung gesetzt waren. Aus diesem ganzen ersten Kapitel interessierte den Dramatiker wohl nur die Beschreibung Josés: »Ein junger Bursche von mittlerer Statur, aber anscheinend robust, mit finsterem und stolzem Blick. Seine Gesichtshaut, die schön gewesen sein mochte, hatte die Sonne mehr gedunkelt als seine Haare.« Und ein andermal: »Blonde Haare, blaue Augen,

großer Mund, schöne Zähne, kleine Hände, ein feines Hemd, eine Samtjacke mit Silberknöpfen, Gamaschen von weißem Leder, ein braunes Pferd.« So haben wir denn schon ein gewisses Bild des José als Banditen vor uns.
Im zweiten Kapitel beschreibt Mérimée, wie er eines Abends in Cordoba am Strande des Guadalquivir die Zigeunerin Carmencita kennen lernt: »Sie hatte einen großen Strauß Jasmin in den Haaren, dessen Blüten am Abend einen betäubenden Geruch ausströmen. Sie war einfach, beinahe ärmlich schwarz gekleidet wie die meisten Grisetten am Abend ...« Carmen war »jung, klein, wohlgebaut und hatte sehr große Augen«. Später sagt Mérimée: »Ich bezweifle sehr, daß Carmen reiner Rasse war, jedenfalls aber war sie unendlich viel schöner als alle Frauen ihres Stammes, die ich je gesehen habe.« Im allgemeinen sind nämlich die Zigeunerinnen (wie Mérimée im 4. Kapitel darlegt) sehr häßlich. Nachdem der Dichter noch über das spanische Schönheitsideal gesprochen hat, meint er: »Meine Zigeunerin konnte auf so viele Vorzüge keinen Anspruch erheben. Ihre übrigens einfarbige Haut näherte sich stark der Kupferfarbe. Ihre Augen waren länglich, aber bewunderungswürdig geschlitzt; ihre ein wenig starken, aber gut gezeichneten Lippen ließen Zähne weißer als Mandelkerne durchschimmern. Ihre vielleicht etwas zu dicken Haare waren schwarz mit dem bläulichen Reflex eines Rabenflügels, lang und glänzend. Um nicht durch eine weitschweifige Beschreibung zu ermüden, sage ich nur noch summarisch, daß jedem ihrer Fehler eine gute Eigenschaft beigesellt war, die vielleicht durch den Kontrast stärker wirkte. Es war eine seltsam wilde Schönheit, ein Gesicht, das zuerst frappierte, das man aber nicht mehr vergessen konnte. Besonders ihre Augen hatten einen wollüstigen und zugleich wilden Ausdruck, den ich seitdem bei keinem menschlichen Blick mehr gefunden habe. ‚Zigeunerauge, Wolfsauge,' sagt ein spanisches Sprichwort, das von guter Beobachtung zeugt.« So also war Carmen. Später erfuhr Mérimée, José Navarro, wie man ihn nannte, oder eigentlich Don*) José Lizzarabengoa, sitze im Gefängnis und werde bald hingerichtet. Mérimée besuchte den Banditen, und dieser erzählte dem Dichter seine Lebensgeschichte, nachdem er ihn noch gebeten, falls er durch Navarra käme, in Vittoria einer guten Frau (Josés Mutter) die Medaille zu übergeben, die er um den Hals trug. »Sagen Sie ihr, daß ich gestorben bin, aber sagen Sie nicht, wie,« fügte er tiefbewegt hinzu. Dann begann er die Erzählung.
Wir haben also bis jetzt die beiden Hauptfiguren Carmen und José kennen gelernt und auch eine zwar im Drama nicht auftretende, aber die Handlung sehr beeinflussende Person, Josés Mutter, wird hier schon erwähnt, womit ein wichtiges dramatisches Motiv gewonnen ist.
Als Quintessenz des dritten Kapitels, der eigentlichen Carmentragödie, oder vielleicht richtiger: der Tragödie des José, erscheinen mir zwei Sätze, die

*) »Don«, vom lateinischen Dominus, Herr, war damals noch Adelsprädikat. José war aus altem baskischem Geschlecht und »viejo cristiano« (»von altchristlicher Abstammung«, ohne Mauren- oder Judenblut, was die meisten vornehmen Spanier von sich behaupten, obwohl das Gegenteil wahr ist).

José gelegentlich zu Mérimée sagte: »Monsieur, on devient coquin sans y penser. Une jolie fille vous fait perdre la tête, on se bat pour elle, un malheur arrive, il faut vivre à la montagne, et de contrebandier on devient voleur avant d'avoir réfléchi.« (Mein Herr, man wird zum Schurken, ohne zu wissen, wie. Ein hübsches Mädchen verdreht einem den Kopf, man schlägt sich ihretwegen, es gibt dabei ein Unglück, man muß im Gebirge leben und vom Schmuggler wird man zum Räuber, ohne sich's zu überlegen.)

Die Vorgeschichte der Carmenhandlung ist in der Novelle außerordentlich kurz. Nur ein paar Worte der Einleitung darüber, wie José Soldat wurde, finden wir bei Mérimée, einige Sätze, die die Librettisten fast wörtlich in den Dialog der 3. Szene des 1. Aktes (Gespräch zwischen José und seinem Leutnant) eingeflochten haben. Bei Gelegenheit des Kostüms der Micaela, die navarresische Kleidung trägt, fragt der Leutnant: »Sie sind Navarrese?« José antwortet: »Und alter Christ, Don José Lizzarabengoa ist mein Name. Ich sollte Geistlicher werden, und man ließ mich studieren. Aber ich lernte gar nichts: ich liebte das Ballspiel zu sehr. Eines Tages, als ich gewonnen hatte, suchte ein Bursche aus Alave Streit mit mir; ich war wieder im Vorteil (d. h. wohl: José schlug ihn tot oder verwundete ihn schwer), aber dies zwang mich, das Land zu verlassen. Ich wurde Soldat.«

Bis hierher entspricht die Vorgeschichte der Oper durchaus der Novelle. Bei Mérimée heißt es weiter: »In kurzer Zeit wurde ich Brigadier, und man versprach mir, mich zum Wachtmeister zu befördern, da kam ich zu meinem Unglück an die Tabakfabrik in Sevilla auf Wache.« Hier setzt nun schon das Libretto ein.

Dieser Operntext ist ein Werk des berühmten Pariser Bühnenschriftstellers Henri Meilhac (1831—1897) und Ludovic Halévy (1834—1908), die bis zum Jahre 1860 unabhängig voneinander gearbeitet hatten, dann aber in gemeinsamer Arbeit es zu großen Theatererfolgen brachten. Bekannt sind von ihren Librettoarbeiten außer »Carmen« besonders die Texte zu den besten Offenbachschen Operetten geworden, und auch die Originalvorlage zu Johann Strauß' »Fledermaus« rührt von ihnen her.

Ich zeigte bereits, wie die beiden Hauptpersonen, Carmen und José, durchaus auf Mérimée zurückzuführen sind. Dagegen waren die Librettisten genötigt, als Stellvertreterin der nicht erscheinenden Mutter die junge Micaela einzuführen. Die Erfindung dieser Gestalt war dramatisch durchaus notwendig, um einen Gegensatz zu Carmen zu schaffen und die Stimme des Guten in José gewissermaßen zu personifizieren. Immerhin muß man zugestehen, daß die Person wenig individuelles Leben hat und etwas nach Konstruktion aussieht. Die meisten sonst noch in Bizets Oper auftretenden Personen finden sich dagegen bereits in der Novelle: Der Stierfechter Escamillo (bei Mérimée: Lucas), der Wirt Lillas Pastia, die Schmuggler Dancairo und Remendado ebenso wie der Leutnant Zuniga, so daß die Librettisten nur die unbedeutenden Rollen

der beiden Zigeunerinnen und des Brigadiers neu zu erfinden brauchten. Und doch, wie echt theatermäßig ist das Textbuch geraten, obwohl es die Novelle mitunter wörtlich benutzt! Ich greife einige der Hauptszenen heraus, um die dramaturgische Kunst der Librettisten zu zeigen: Da ist das wichtigste Moment der Exposition, Carmens Auftreten. Nun sehe man, wie sie dramatisch eingeführt wird. Sie kommt nicht so geradehin allein, sie kam auch nicht mit dem Schwarm der Arbeiterinnen, die ihr vorausgeschickt wurden, wie der Vortrab beim Einzug des Fürsten. Nachdem alle übrigen Mädchen vorbeigezogen sind, hören wir die Soldaten singen: »Wir sehen nicht die Carmencita,« worauf Arbeiterinnen und junge Männer erwidern: »Da ist sie! Seht die Carmencita!« Dadurch wird Carmen als eine ganz besondere Erscheinung hervorgehoben (ähnlich wie José nicht gleich zu Beginn der Oper da war). Nun erscheint Carmen. Die Librettisten schreiben vor: »Genau das Kostüm und die Art des Eintritts, die Mérimée angab, sie hat einen Akazienstrauß im Mieder und eine Akazienblüte im Mundwinkel. Drei oder vier junge Männer treten mit Carmen ein; sie folgen ihr, umgeben sie, sprechen mit ihr, sie tut schön und schwatzt mit ihnen. José hebt den Kopf; er betrachtet Carmen, dann arbeitet er ruhig an seiner Kette weiter.«
Die jungen Leute drängen Carmen, ihnen zu sagen, wann sie sie lieben werde. Gleich die ersten Worte Carmens geben ein scharf umrissenes Bild der Persönlichkeit (im Gegensatz zur Novelle, die ausführlicher beschreibt). Man bemerke auch, daß Carmen nicht, wie in der Novelle, direkt auf José zugeht — was durchaus nicht so wirkungsvoll wäre —, sondern daß sie durch das Gespräch mit den jungen Leuten gezwungen wird, vor uns ihren Charakter etwas zu enthüllen, andererseits sie aber auch Zeit gewinnt, sich den hübschen Brigadier, den sie sofort erspäht hat, näher zu betrachten und — ihn zu reizen. Das kommt gleich in der ersten, sehr witzigen und präzisen Antwort zum Ausdruck:

»Quand je vous aimerai? Ma foi, je ne sais pas.
Peut-être jamais, peut-être demain;
Mais pas aujourd'hui, c'est certain!«

Diese Ablehnung geht schon deutlich darauf, daß Carmen sich für *heute* José zum Liebsten ersehen hat. Noch deutlicher wird dies in der darauf folgenden berühmten »Habanera«, die Carmens Auffassung von der Liebe enthüllt. Nietzsche sagt darüber: »Eros, wie die Alten ihn empfanden — verführerisch spielend, boshaft, dämonisch, unbezwinglich. Zum Vortrag gehört eine wahre Hexe! Ich weiß diesem Liede nichts Ähnliches.«
Ein weiterer dramaturgisch bedeutsamer Augenblick des ersten Aktes ist die Stelle, die man als »tragisches Moment« zu bezeichnen pflegt. Gustav Freytag sagt in seinem berühmten, vor allem von Shakespeares Technik ausgehenden Buche »Die Technik des Dramas«*) über die Einführung dieses Moments fol-

*) Wer sich speziell für die Technik des Opernbuches interessiert, den darf ich wohl auf meine Studie »Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuches« (Berlin-Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt) aufmerksam machen.

gendes: »Wenn an einem Punkte der Handlung plötzlich unerwartet, im Gegensatz zu dem Vorhergehenden etwas Trauriges, Finsteres, Schreckliches eintritt, das wir doch sofort als aus der ursächlichen Verbindung der Ereignisse hervorgegangen und aus den Voraussetzungen des Stückes als vollständig begreiflich empfinden, so ist dies Neue ein tragisches Moment. Das tragische Moment muß also folgende drei Eigenschaften haben: 1. Es muß wichtig und folgenschwer für den Helden sein. 2. Es muß unerwartet aufspringen. 3. Es muß durch eine dem Zuschauer sichtbare Kette von Nebenvorstellungen in vernünftigem Zusammenhang mit früheren Teilen der Handlung stehen.« All diese Bedingungen sind hier erfüllt. Das tragische Moment beruht hier insbesondere darauf, daß in demselben Augenblick, da José infolge des Briefes seiner Mutter und der neubesiegelten Liebe zu Micaela sich am allersichersten vor Carmen und dem »Dämon« wähnt, daß gerade in diesem Augenblick jenes Ereignis eintritt, welches das erste Glied in der Kette seines Schicksals bildet: Carmens Messeraffäre. Ohne diesen Zwischenfall wäre die ganze folgende Tragödie undenkbar. Das tragische Moment ist allerdings im Drama nur eine einzelne von vielen Wirkungen. Es kann, wie gewöhnlich geschieht, nur einmal eintreten, es kann aber auch in demselben Stück öfter angewandt werden. So ist in »Carmen« z. B. das zweite tragische Moment im 2. Akt zu suchen, wo José schon entschlossen ist, für immer mit Carmen zu brechen und seiner Soldatenehre treu zu bleiben, als plötzlich der Leutnant zurückkehrt und Josés Eifersucht aufgestachelt wird. Auch hier ist die Wirkung gerade durch den Kontrast zwischen Josés Absicht und dem plötzlichen, für den Helden folgenschweren Ereignis besonders stark. Die griechische Dramaturgie hatte für diese Art von tragischem Moment den Ausdruck: »Peripetie«.
Die Vorgänge dieses 2. Aktes, der in der Spelunke des Lillas Pastia spielt, sind mit größtem Geschick aus einer ganzen Reihe von Einzelheiten der Novelle gewoben und klar dramatisiert. Die große Linie der Novelle geht bei Don Josés Schicksal folgendermaßen: Vom bestraften Brigadier zum degradierten gemeinen Soldaten, der aber noch seine Soldatenehre hat, von diesem zum offenen Empörer gegen den Offizier aus Eifersucht, und nun, da keine Wahl mehr bleibt (in der Novelle ermordet José sogar den Offizier), zum Schmuggler. Diese von allerlei Beiwerk überwucherte Linie haben die Librettisten für den 2. Akt scharf herausgearbeitet, und die Wahl des Schauplatzes, diese pittoreske Verbrecher- und Dirnenkneipe, ist dafür außerordentlich glücklich. In der Novelle spielt die Schenke des Pastia keine solche hervorragende Rolle, die Liebeszusammenkünfte der Carmen mit José und später mit dem Leutnant vollziehen sich dort bei einer kupplerischen alten Zigeunerin der Candilejostraße. Sehen wir einmal kurz, wie die Novelle verläuft unter Hervorhebung der Punkte, die die Dramatiker verwerten konnten.
José schildert seinen Seelenzustand im Gefängnis, die Reue, die er wegen seines unbedachten Streiches hatte, die Verachtung, die er für Carmen emp-

fand. Und doch, er konnte seine Gedanken von ihr nicht lassen. Seine Sinnlichkeit berauschte sich an der merkwürdigen Vorstellung ihrer durchlöcherten seidenen Strümpfe, er verglich alle am Gefängnis vorbeigehenden Frauen mit Carmen, fand aber keine, die so schön war, und sog unwillkürlich den Duft der vertrockneten Akazienblüten ein. »Wenn es Hexen gibt, so war dies Mädchen eine.« Aber auch Carmen dachte an ihn: sie schmuggelte, in ein Brot gebacken, eine vorzügliche englische Feile, mit der das stärkste Gitter in einer Stunde zu durchsägen war, und ein Goldstück für Zivilkleidung ins Gefängnis ein. José wäre es nun ein Leichtes gewesen, zu entfliehen. Aber er scheute die Desertion als ein großes Verbrechen, und das Goldstück, das ihm wie eine Bezahlung vorkam, ärgerte ihn. Als seine Strafe abgebüßt war, wurde er degradiert und als gemeiner Soldat auf Posten gestellt. Hier, vor dem Hause des Obersten, bei dem Carmen tanzte, sah José sie flüchtig wieder, und sie verabredete sich mit ihm bei Lillas Pastia noch am gleichen Abend, sobald die Wache um war. Lillas Pastia wird beschrieben: »Ein alter Fischbäcker, Zigeuner, schwarz wie ein Maure, bei dem viele Zivilisten gebackene Fische aßen, namentlich wohl, seitdem Carmen dort verkehrte.« Carmen nimmt José gleich auf einen Spaziergang mit, und er gibt ihr das Goldstück wieder, während er die Feile zum Andenken behalten will. Da Carmen gerade wenig Geld hat, schlägt sie ihm vor, gemeinsam das Goldstück zu verzehren, und sie kaufen zusammen Orangen, Brot, Wurst, eine Flasche Manzanilla, viele Süßigkeiten und kandierte Früchte ein. Dann gingen sie zusammen in das schon genannte Zigeunerhaus, und sobald sie allein waren, begann Carmen wie toll zu lachen und zu tanzen, indem sie sang: »Du bist mein Rom, ich deine Romi« (Zigeunersprache: Rom = Gatte, Romi = Gattin), sie fiel ihm fortgesetzt um den Hals und rief: »Ich zahle meine Schuld nach dem Gesetz der Zigeuner.« *Wie* sie ihre Schuld zahlte, deutet die Novelle ziemlich offen an: »Ah, monsieur, cette journée là! cette journée là! ... quand j'y pense, j'oublie celle de demain,« ruft der zum Tode verurteilte Bandit noch aus, während er dem Dichter seine Geschichte erzählt. Essend, trinkend und liebend verbrachten Carmen und José den ganzen Tag miteinander, und es gab keinen Streich und keine Verrücktheit, die sie nicht anstellte. José wollte sie gern tanzen sehen, aber sie hatte keine Kastagnetten, da zerschlug sie einfach den einzigen Teller der alten Zigeunerin und klapperte tanzend mit den Fayencestücken, als seien es Kastagnetten. »Man langweilte sich bei diesem Mädchen nicht, dafür bürge ich,« meinte José. Es wurde Abend, José hörte den Zapfenstreich und sagte zu ihr: »Ich muß zum Appell in die Kaserne.« — »In die Kaserne,« erwiderte sie verächtlich, »bist du ein Negersklave, der sich vor dem Stock fürchtet? Du bist wirklich ein echter Kanarienvogel*) innen und außen. Geh, du bist ein Hasenfuß.« Und José blieb, obwohl er sicher wußte, daß er wieder Arrest bekommen werde.

*) Spottname für die gelben Dragoner.

Diese Wendung ist in der Novelle, wo José bereits die Gunst der Carmen genossen hat und ihr verfallen ist, ganz natürlich. Im Drama war es besser, den Konflikt zwischen Soldatenehre und Liebe, der sich in der Novelle noch im Arrest abspielt, gerade hierher zu legen und den José den festen Entschluß fassen zu lassen, Carmen für immer zu meiden. In der Novelle kommt auch die hier gleich anschließende Leutnantsepisode viel später. Dazwischen wird erzählt, daß Carmen schon nach der ersten Liebesnacht von Trennung sprach, daß sie aber trotzdem ihn »ein bißchen lieb zu haben« erklärte. Doch Wolf und Hund kämen nicht lange zusammen aus. Er sollte froh sein, daß sie, der leibhaftige Teufel, ihm nicht den Hals umgedreht habe, er möge der Madonna eine Kerze weihen und Carmencita vergessen, denn sonst werde er noch ihretwegen an den Galgen kommen. Aber Carmen benutzt schließlich Josés unbedingte Hingabe, um ihn für die Schmugglersippe zu gewinnen. Verlockend schildert sie ihm das romantische Leben zu zweien auf einem Pferde im Gebirge, kein Offizier, kein Zapfenstreich, dem zu folgen ist, unbedingte Freiheit — dorthin muß er ihr folgen, wenn er sie liebt. Wundervoll ist hier — ähnlich wie im 1. Akte bei der parallelen Verführungsszene — der Ausruf Josés: »Carmen!« In diesem Ausruf liegen alle Skalen seiner Empfindung bis zu dem Punkte, wo er fast zu erliegen droht. Doch hier, wo Carmen alles, nicht nur eine kleine Gefälligkeit, wie im ersten Akt, verlangt, hier, wo es um die Soldatenehre Josés geht, ist doch die Macht seines Gewissens noch stärker — er reißt sich los und nimmt Abschied. Carmen sagt ihm, sie hasse ihn und nennt es einen Abschied für immer. Gut, José ist auch entschlossen, mit ihr zu brechen — da erscheint das Verhängnis: im selben Augenblick, wo er die Tür öffnen will, klopft es von außen, und man hört den Leutnant nach Carmen rufen. José ist dem Schicksal, das ihn mit Carmen verbindet, auf ewig ausgeliefert, und die Ereignisse drängen rasch zur entscheidenden Wendung. Wie dieser Auftritt des Leutnants vom 1. Akt an schon sorgfältig dramatisch vorbereitet ist und wie er genau auf dem Höhepunkt eines Abschieds für immer als Steigerung aufgebaut wurde, erscheint bewundernswert, wenn man damit die Zufälligkeit des Zusammentreffens in der Novelle vergleicht.
Auch die weitere Entwicklung des 2. Aktes scheint mir gegenüber der Novelle eine Verbesserung zu sein: der Leutnant wird hier von José nicht getötet, sondern von den auf Carmens Geheiß herbeieilenden Schmugglern entwaffnet, und die Wendung zum Gaunerhumor bringt eine willkommene Abwechslung der Farbe in das Gemälde. Zudem wirkt der Tod Carmens am Schlusse des Dramas viel furchtbarer, wenn vorher kein Mensch umgebracht wird. Dem modernen Empfinden ist eine Häufung der Leichen, wie sie noch Shakespeare liebte, etwas zuwider. Je seltener der Mord auftritt, um so schauerlicher ist er für uns.
Die Geschehnisse des 3. Aktes haben wenig mit dem Fortgang der Novellenhandlung zu tun und sind ganz frei, allerdings unter Benutzung mancher Ein-

zelheiten der Vorlage, gestaltet. Die Novelle erschöpft sich in Aufzählung von Abenteuern des Schmugglerlebens. Einige charakteristische Züge daraus, soweit sie für das Verständnis des Aktes wertvoll sind, seien hier wiedergegeben; Carmen diente den Schmugglern als ausgezeichneter Spion: es wurden stets Waren von Gibraltar an die Küste geschmuggelt, dann im Gebirge versteckt und schließlich allmählich nach Ronda (einem prächtigen alten Felsennest, mitten im Gebirge sehr hoch über einer Schlucht gelegen) gebracht. Es ist anzunehmen, daß der 3. Akt in diesem Gebirge bei Ronda spielt. José behauptet, das Schmugglerleben habe ihm besser als das Soldatenleben gefallen, hatte er doch Geld und eine Geliebte, Gewissensbisse bekam er selten. (Man beachte, wie geschickt durch Einführung der Micaela im 3. Akt dem José in der Oper Gewissensbisse geweckt werden!) José stand in Ansehen, weil er schon einen Menschen getötet hatte, was unter diesen Leuten als Heldentat galt. Carmen war zunächst sehr verliebt in ihn, doch gestand sie seinen Kameraden nicht zu, seine Geliebte zu sein, ja, er hatte ihr schwören müssen, darüber nichts zu sagen. Den Grund dafür sollte José bald genug herausbekommen: Carmen war nämlich — verheiratet! (Diesen Zug haben die Librettisten mit Recht beseitigt.) Ihr Mann, der einäugige Garcia, ein verschlagener Zigeuner, war bisher Galeerensträfling gewesen, doch Carmen (man sieht, es fehlte ihr nicht an Zügen der Treue) hatte trotz des inzwischen mit José eingegangenen Verhältnisses durch Bestrickung des Festungsarztes die Freilassung des Mannes erreicht. Bald langte auch dieser Garcia an. José behauptet, noch schwärzer als die Haut sei dessen schwarze Seele gewesen: er war der schändlichste Bösewicht, der José je begegnet sei.

Bezeichnend für Carmens hinterhältigen Charakter ist nun folgender Zug: sie wollte einen reichen Engländer nach Ronda locken; im Gebirge sollte er überfallen und ausgeraubt werden, doch dann sollte es José so einrichten, daß Garcia ins Vordertreffen käme und möglichst zunächst von dem Engländer, der gute Pistolen hatte, niedergeknallt würde. José schauderte vor diesem teuflischen Plan, den sie lachend vortrug. Er antwortete, er hasse zwar Garcia, doch sei er sein Kamerad; eines Tages werde er Carmen von Garcia befreien, doch im ehrlichen Zweikampf, nicht auf hinterhältige Weise. Wirklich provozierte José bald darauf einen Messerkampf mit Garcia, in dem dieser getötet wurde (dieser Messerkampf ist das Vorbild des Kampfes zwischen José und Escamillo im 3. Akt). Als Carmen erfuhr, daß sie Witwe sei, meinte sie nur: »Seine Zeit war eben gekommen, und die deinige wird ebenfalls kommen.« José erwiderte: »Die deinige auch, wenn du mir keine aufrichtige Frau bist.« — »Meinethalben,« antwortete sie, »ich habe mehr als einmal im Kaffeesatz gesehen, daß wir zusammen enden müssen. Bah, geschehe, was mag.« Dieser fatalistische Zug Carmens, der auch Bizet zur ergreifenden Umgestaltung des Carmenthemas inspirierte, ist von den Autoren gerade im 3. und 4. Akt scharf betont worden. Ohne auf die Einzelheiten des

Schmugglerlebens einzugehen, sei nur noch eine Äußerung Carmens, die für ihre Charakteristik vom 3. Akt an wichtig ist, wiedergegeben: »Weißt du, daß ich dich, seit du mein Mann (Rom) bist, weniger liebe, als wie du mein Geliebter (Minchorrò)*) warst? Ich will tun, was mir gefällt. Hüte dich, mich zum äußersten zu treiben; wenn du mich langweilst, werde ich schon einen gefälligen Burschen finden, der dir tut, wie du dem Einäugigen getan hast.«

Dies ist das Material, aus dem die Librettisten ihren 3. Akt gestaltet haben. Es ist nicht allzu reichlich und in viel geringerem Maße brauchbar als die Vorlagen zum 1. und 2. Akt. Was die Textdichter mit ihrem 3. Akte bezweckten, ist klar: sie wollten ein Bild des Schmugglerlebens, der neuen Existenz Josés, entwerfen, daneben auch zeigen, daß Carmen der Beherrschung durch den eifersüchtigen Liebhaber überdrüssig ist und mit Freuden einem neuen Geliebten zuneigt, José hingegen Gewissensbisse über seine neue Existenz empfindet, ohne sich jedoch für immer von Carmen losreißen zu können. Die Einführung des Escamillo und der Micaela in diesen Akt, so »opernmäßig« und notdürftig motiviert ihr Auftreten auch sein mag (dramatisch steht dieser Akt überhaupt nicht auf so starken Füßen wie die beiden vorangehenden), dienen nur diesen Zwecken.

Die Carmentragödie nähert sich dem Ende: das Verhältnis der Zigeunerin zu dem Stierfechter ist es, das in der Novelle wie im Drama die Katastrophe bringt. Die Dramatiker führten die Gestalt des Escamillo schon frühzeitig in das Drama ein: bereits im 2. Akt trat er auf, zunächst von Carmen hingehalten, während im 3. Akt deutlich ihre Gunst sich von José ab- und dem neuen Liebhaber zugewendet hat. In der Novelle erscheint der Picador Lucas, das Urbild des Escamillo, erst sehr spät. Carmen lernt ihn beim Stiergefecht in Granada kennen, und von José befragt, warum sie seine Bekanntschaft gemacht hat, will sie ihn überreden, den Burschen in die Bande aufzunehmen. José verbietet ihr, mit ihm zu sprechen, da er weder den Lucas noch sein Geld brauche. »Nimm dich in acht,« lautet die charakteristische Äußerung Carmens, »wenn man mich im Verdacht hat, etwas zu tun, ist es auch bald geschehen.« Inzwischen schien Carmen den Lucas vergessen zu haben, dann aber erfuhr José, daß sie zum Stierkampf nach Cordoba gegangen war, und er folgte ihr wütend. Er erblickte Carmen mit Lucas zusammen und erfaßte sofort die Situation. Indessen hatte Lucas an diesem Tage Unglück: sein Pferd stürzte mit ihm und er geriet gegenüber dem Stier in höchste Lebensgefahr. Carmen verschwand spurlos, tauchte aber nachts um 2 Uhr in dem gemeinsamen Schlupfwinkel bei José auf, folgte ihm sofort widerspruchslos aufs Pferd, und so kamen sie des Morgens in einer einsamen Schenke in der Nähe einer Einsiedelei an. Was nun folgt, ist zum größten Teile zwar abweichend vom Drama, andererseits aber doch wieder sehr ähnlich. Hier läßt sich der Unter-

*) Zigeunersprache.

schied zwischen Novelle und Drama am besten studieren.*) Ich skizziere nur die wesentlichen Momente der Novelle:
José: »Höre, ich will alles vergessen. Ich will von nichts mehr reden, aber schwöre mir eines: mir nach Amerika zu folgen und dort ordentlich zu sein.«
»Nein, ich will nicht nach Amerika gehen,« erwiderte sie in trotzigem Ton. »Ich fühle mich hier wohl.«
»Weil du dem Lucas nahe bist, aber denke daran, wenn er geheilt ist, soll er nicht alt werden. Übrigens, was soll ich mich an *ihn* halten? Ich bin's müde, deine Geliebten zu töten: dich werde ich töten.«
Sie starrte José mit ihrem wilden Blick an und sagte: »Ich habe immer gewußt, daß du mich töten wirst . . . Es steht so geschrieben.«
»Carmencita liebst du mich nicht mehr?« Sie antwortete nichts. Mit gekreuzten Beinen saß sie auf einer Matte und zeichnete Figuren in den Sand mit ihren Fingern.
»Wir wollen ein neues Leben beginnen, Carmen,« sagte José in bittendem Tone. »Wir wollen irgendwo leben, wo wir nie getrennt sind.« Dann zählte er ihr das Geld auf, das noch zur Verfügung stand. Carmen begann zu lächeln und sagte: »Erst ich, dann du. Ich weiß, es muß so kommen.« (Wieder der Hinweis aufs Schicksal!)
»Denke darüber nach,« sagte José, »ich bin am Ende meiner Geduld und meiner Kraft: fasse deinen Entschluß oder ich fasse meinen.« José verließ sie und ging in die Einsiedelei, wo er eine Seelenmesse für eine Seele, die vielleicht schon bald vor ihrem Schöpfer erscheinen würde, lesen ließ. (Dieser Zug von Frömmigkeit bei dem Banditen und Mörder ist für südliche Anschauungen sehr charakteristisch.) José wohnte der Messe sogar allein außerhalb der Kapelle bei, dann kehrte er zur Schenke zurück. Er hoffte, Carmen sei entflohen: sie hätte das Pferd nehmen und sich retten können. Aber sie war da geblieben, denn sie wollte nicht, daß José sagen könne, sie habe Furcht gehabt. Sie goß Blei mit trauriger Miene und sang einen alten Zigeunergesang. Sie folgte ihm wieder aufs Pferd, und nach einer Weile begann nochmals die Verhandlung: »Meine Carmen, du willst mir also folgen, nicht wahr?« — »Zum Tode ja, aber ich will nicht mehr leben mit dir! . . . Ich sehe wohl, du willst mich töten; es steht geschrieben; aber du wirst mich nicht zum Nachgeben bringen.« — »Ich bitte dich, sei vernünftig. Höre mich! Alles Vergangene sei vergessen! Du weißt ja, daß du allein mich ins Verderben gestürzt hast. Für dich nur bin ich ein Räuber und Mörder geworden. Carmen, meine Carmen! Lasse mich dich retten und mich mit dir!« »José,« antwortete sie, »du verlangst von mir Unmögliches. Ich liebe dich nicht mehr, du aber liebst mich noch und willst mich deshalb töten. Ich könnte dir wieder etwas vorlügen, aber ich will mir nicht die Mühe machen. Zwischen uns ist alles aus. Als mein

*) Eine fünfaktige spanische Dramatisierung der Novelle, mit einer Glanzrolle für die große Schauspielerin Xirgu, folgt in den ersten vier Akten der Operneinteilung, führt jedoch im 5. Akt den auch auf der Bühne sehr poetisch, fast lyrisch wirkenden Novellenschluß auf.

Mann hast du das Recht, deine Frau zu töten, aber Carmen wird immer frei sein. Als Zigeunerin ist sie geboren, als Zigeunerin wird sie sterben.«
»Du liebst also Lucas?«
»Ja, ich habe ihn geliebt, wie dich, einen Augenblick nur, weniger vielleicht als dich. Jetzt liebe ich nichts mehr und ich hasse mich, dich geliebt zu haben.«
José warf sich ihr zu Füßen, ergriff ihre Hände und benetzte sie mit seinen Tränen. Er erinnerte sie an alle glücklichen Stunden, die sie zusammen verlebt hatten. Er wollte ihr zuliebe Räuber bleiben. Alles, alles versprach er ihr, wenn sie ihn nur wieder lieben wolle. Sie erwiderte: »Dich wieder zu lieben ist unmöglich, und mit dir leben will ich nicht ...« Da erfaßte ihn Wut und er zog sein Messer. Er wollte, sie hätte Furcht bekommen und ihn um Gnade gebeten, aber dieses Weib war ein Dämon. »Zum letzten Male,« schrie er, »willst du bei mir bleiben?«
»Nein, nein, nein!« rief sie, auf den Boden stampfend. Und sie zog einen Ring vom Finger, den José ihr einst geschenkt, und warf ihn ins Dickicht. Da stach er sie zweimal, und zwar mit dem Messer des Garcia. Beim zweiten Stoß fiel sie ohne Schrei hin. »Ich glaubte,« sagte José zum Dichter, »noch ihr großes schwarzes Auge starr auf mich gerichtet zu sehen; dann wurde es trübe und schloß sich. Ich blieb erschüttert wohl eine Stunde vor der Leiche; dann erinnerte ich mich, daß Carmen oft zu mir gesagt hatte, sie möchte in einem Wald begraben sein. Ich grub ihr mit meinem Messer ein Grab und bestattete sie. Ich suchte lange nach ihrem Ring und fand ihn endlich. Ich legte ihn nebst einem kleinen Kreuz zu ihr ins Grab. Vielleicht habe ich Unrecht getan. Darauf bestieg ich mein Pferd, galoppierte nach Cordoba und gab mich dem ersten Gendarmen zu erkennen. Ich gab an, Carmen getötet zu haben, weigerte mich aber, ihr Grab zu bezeichnen. Der Eremit war ein frommer Mann, er hat für sie gebetet und eine Messe für sie gelesen! Armes Kind! Die Zigeuner sind schuld daran, sie haben sie so erzogen!«
So endet die Novelle Mérimées, eine ergreifende Schilderung des tragischen Endes einer großen Liebe: Tod und Bestattung in Waldeinsamkeit, die Messe des Eremiten. Welche Bilder von poetischem Reiz sind das! Doch der Dramatiker mußte unerbittlich sein: das Drama verlangt Kürze, schärfste Gegensätze, und so war von all diesem poetischen Beiwerk nur weniges brauchbar. Die Librettisten haben deshalb den heruntergekommenen José mit der prächtig gekleideten Carmen in einen schon äußerlich scharfen Gegensatz gebracht, und Carmen nicht als eine mit der Welt zerfallene, sondern als glückliche Geliebte des glänzenden Escamillo, den sie wiederliebt, sterben lassen, dazu noch gerade in dem Augenblick, da ihr Geliebter einen großen Sieg errungen hat. So ist denn auch jener von der Novelle vorgezeichnete tragische Zug, daß Carmen Josés Ring fortschleudert, hier als Höhepunkt einer knappen, den José immer mehr erbitternden Auseinandersetzung festgelegt. Nietzsche notierte an der Hand des Klavierauszuges: »Letzte Szene ein *dramatisches*

Wagner, »Tristan und Isolde«, erster Akt

Wagner, »Tristan und Isolde«, zweiter Akt

Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden

Regie: Carl Hagemann

Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

Richard Strauß, »Josephs Legende«

Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden
Regie: Carl Hagemann
Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

Meisterstück — zu studieren auf Steigerungen, Kontraste, Logik! usw.« Und über den Schluß der Oper heißt es ein andermal in seinem »Fall Wagner«: »Endlich die Liebe, die in die Natur zurückversetzte Liebe! Nicht die Liebe einer höheren Jungfrau! Keine Senta-Sentimentalitäten! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam — und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist! — Ich weiß keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei von Don José, mit dem das Werk schließt:

Ja! ich habe sie getötet,
Ich — meine angebetete Carmen!

Eine solche Auffassung der Liebe (die einzige, die des Philosophen würdig ist) — ist selten: sie hebt ein Kunstwerk unter Tausenden heraus. Denn im Durchschnitt machen es die Künstler wie alle Welt, sogar schlimmer — sie mißverstehen die Liebe.« —

Eine höchst eigenartige Stimmung erzielt die — schon ziemlich alte — Dekoration des 4. Aktes im Madrider »Teatro Real«, die den Schauplatz in den engen, völlig absperrbaren kleinen Raum zwischen Pferdestall und Circus verlegt, eine Art Zwinger, der die Unentrinnbarkeit des Schicksals symbolisch zum Ausdruck bringt.

Es ist bei den Besuchern der Theater außerordentlich wenig bekannt, daß die jetzt auf allen Opernbühnen gespielte Fassung von »Carmen« nicht die Originalgestalt ist, wie sie Bizet komponierte. Bei der Uraufführung (Théâtre de l'opéra comique, Paris, 3. März 1875) wurde das Werk als »opéra comique« im konventionellen Sinne,*) also mit gesprochenem Dialog, gegeben. In dieser Gestalt ist es abgedruckt im 7. Bande des »Théâtre de Meilhac et Halévy«, wo man den ausführlichen, der Novelle sehr nahestehenden Dialog nachlesen mag. Die heute auf den Theatern allein gebräuchliche durchkomponierte Fassung des Werkes (mit Recitativen) ist erst nach Bizets Tod entstanden. Die Rezitative sind — allerdings musikalisch überaus stilgetreu — nachkomponiert worden von Ernest Giraud, einem der vertrautesten Freunde Bizets. Geboren 23. Juni 1837 zu New Orleans, gestorben am 6. Mai 1892 zu Paris, hat er sich durch mehrere Opern und Lehrbücher einen guten Namen gemacht. Seine Rezitative (vermutlich auf einen von Meilhac und Halévy selbst bearbeiteten gekürzten Text hergestellt) sind jedenfalls ein kleines Meisterwerk. Eigentümlicherweise sind diese Rezitative komponiert worden für die *Wiener* Erstaufführung am 23. Oktober 1875, die bekanntlich den großen Erfolg in der gesamten Welt bewirkte, während das Werk in *Paris* keinen besonderen Beifall gefunden hatte, so daß man vielfach Bizets überraschend frühen Tod dem Pariser Mißerfolg der »Carmen« zuschrieb. Allerdings gab (nach einer Mit-

*) Bekanntlich ist der Begriff »opéra *comique*« von den Franzosen ganz widersinnig, zuletzt sogar auf *tragische* Werke angewandt worden, nur weil sie gesprochenen Dialog hatten.

teilung der Wiener Generalintendanz) der damalige Direktor Jauner nur einen Teil der Rezitative, die ihm anscheinend doch zu kurz waren, während er für andere Szenen den Dialog beibehielt. In dieser Jaunerschen Fassung habe ich das Werk noch im Jahre 1899 in Wien gesehen — zu meinem großen Erstaunen, denn ich hatte damals keine Ahnung davon, daß der Dialog im Original stehe, und hielt diese Fassung für eine auf die Novelle zurückgehende nachträgliche Bearbeitung. Erst am 26. Mai 1900 brachte Gustav Mahler das Werk in Wien nur mit den Rezitativen zur Aufführung. Daß man sich früher ganz allgemein nicht darüber klar war, wie die Sache lag, bewies die am 12. Dezember 1891 in Berlin stattgehabte Neueinstudierung in Girauds Fassung, wobei die Kritik meinte, die *Bizet*schen Rezitative seien »wiederhergestellt« und den Dialog als »lächerlich« bezeichnete. Wer sich den Dialog näher ansieht, wird dieser Meinung nicht beipflichten können. Im Gegenteil: es ist fraglich, ob man nicht vielleicht doch einmal wieder zur Urform zurückkehrt. Allerdings bietet die durchkomponierte Fassung den großen Vorteil, daß unsere mit dem Dialog wenig vertrauten Opernsänger rasch zu den »effektvollen« Stücken gelangen; andererseits bleibt die Handlung infolge der überaus verkürzten Fassung vielfach ganz unklar für den, der nicht vorher die Novelle gelesen hat. Es würde den Rahmen dieser Studie überschreiten, wenn ich die beiden Fassungen ausführlich nebeneinanderstellen wollte. Wer sich dafür besonders interessiert, möge zu einer Doktorarbeit greifen, mit der (infolge einer von mir ausgegangenen Anregung) ein junger Berliner Philologe, Fritz Hühne, an der Universität Greifswald 1915 promoviert hat: »Die Oper Carmen als ein Typus musikalischer Poetik.« In dieser sehr fleißigen, aber leider mehr gelehrten als künstlerischen Studie hat Hühne eine ausführliche Gegenüberstellung der beiden Fassungen vorgenommen und mit deutscher Gründlichkeit »Idee«, »Einheit« und »Wahrscheinlichkeit« der Handlung untersucht. Wir können hier auf derartige philosophisch-philologische Spitzfindigkeiten Verzicht leisten und uns darauf beschränken, einige Hauptpunkte der Handlungen in beiden Fassungen uns anzusehen. Im 1. Akt wirkt die kürzere Rezitativfassung im großen ganzen nicht ungünstig, wenn auch bisweilen kleine Unwahrscheinlichkeiten durch mangelnde Motivierung verursacht werden. So wird, um nur ein Beispiel zu geben, im Dialog die erste Frage des Leutnants nach der Zigarettenfabrik sehr geschickt motiviert: er ist nämlich erst zwei Tage beim Regiment und war nie vorher in Sevilla. Im Rezitativ dagegen wirkt der naive Leutnant, der etwas Stadtbekanntes bei seinem Unteroffizier erfragt, geradezu komisch. Derartige Stellen gibt es in »Carmen«, namentlich in der oft lächerlich dummen üblichen deutschen Übersetzung von Hoppe, viele; der Blödsinn der meisten Opernbücher hat indes das Publikum so abgestumpft, daß es kritiklos allerlei in Kauf nimmt, wenn es nur »schöne Musik« hört.

Eine von Bizet komponierte, aber den dramatischen Fortgang störende Episode, die zwischen dem Abgang Micaelas und dem Aufzug der Wache spielte, ist

von Giraud mit Recht gestrichen und durch die Wiederholung des Anfangchors ersetzt worden. Diese Einlage war um so störender, als der Zuschauer leicht glauben konnte, die kleine Episode werde im Fortgang des Dramas noch eine Rolle spielen. Erstes Gesetz allen dramatischen Geschehens ist aber, von der Hauptsache nicht durch nebensächliche Einschiebungen abzulenken.

Die sehr abkürzende Bearbeitung Girauds wirkt besonders ungünstig im 2. Akte, wo die 5. Szene (Carmen und José) einer Reihe wesentlicher Züge beraubt ist. Der ursprüngliche Dialog folgte sehr genau der Novelle, das *Rezitativ* läßt dagegen die wirklich liebenswürdigen Seiten Carmens ganz vermissen. Ein solches Radikalverfahren beraubt die Szene einer großen Anmut. José sagt, er habe zwei Monate in Haft gesessen, aber es für Carmen, die er liebe, gern ertragen. Als Antwort hat Carmen nur die Mitteilung, daß Offiziere als Gäste da waren und sie tanzte. José wird eifersüchtig, doch sie beschwichtigt ihn, da sie für ihn allein tanzen will. Diese Vorgänge sind äußerst unnatürlich und rauben Carmens Charakter jede Sympathie. Der Geliebte kommt aus der Haft, sie hat sich gar nicht um ihn gekümmert, sie bietet ihm keine Erfrischung an, quält ihn mit Eifersucht und — tanzt dann gleich für ihn. Das ist offenbarer Unsinn. Aber so wird Carmen jahraus, jahrein auf fast allen Bühnen gegeben! Bei Mérimée und auch im Originaldialog von Meilhac und Halévy ist Carmen eine zwar flatterhafte und eigensinnige, aber keine so schlechte Natur. Sie ist nicht die Salonschlange unserer Primadonnen, sondern ein naives Volkskind, das nur seinen primitiven Instinkten folgt. All der viele Unsinn, der schon über den Carmencharakter Bizets geschrieben wurde, wäre ungeschrieben geblieben, wenn man sich einmal die Mühe genommen hätte, den Originaltext der Librettisten anzusehen. Kürze ist auf der Bühne eine schöne Sache, aber sie darf nicht auf Kosten der Charakteristik gehen. Es hätte wenig Mühe verursacht, diese Szene etwas ausführlicher im Rezitativ zu halten. Infolge der Giraudschen Kürzungen wird auch das einsame Erscheinen der Micaela im 3. Akt in der öden Gebirgsgegend unverständlich. Die ursprüngliche Fassung sah noch die Rolle eines Führers der Micaela vor. Dieser Führer erscheint kurz vor dem Abgang Josés oben auf dem Felsen und ruft, nachdem José verschwunden ist, Micaela vorsichtig heran. Er versichert, die Gewohnheiten der Schmuggler genau zu kennen, einer von ihnen sei auf Wache und darum sei es gefährlich, gesehen zu werden. Micaela sagt, sie wolle gesehen werden, denn sie habe mit einem der Schmuggler zu sprechen. Der Führer meint, sie sei ein mutiges Mädchen: sie habe keine Furcht gehabt, als die wilden Stiere, die der berühmte Escamillo transportierte, ihnen begegnet seien, und nun wolle sie gar noch zu diesen Zigeunern. Micaela antwortet, auch allein habe sie keine Furcht; dies veranlaßt den Führer, sie »naiv« um seine Entlassung zu bitten; sie habe ihn gut bezahlt, sonst wäre er nicht mitgegangen, aber nun wolle er sie doch lieber in dem Wirtshaus unten am Gebirge erwarten.

Micaela hat nichts dagegen. Der Führer wünscht ihr alles Gute, findet ihr Vorhaben, hier allein herumzuspazieren, aber recht merkwürdig.
Im Rezitativ ist die ganze Szene gestrichen und nur eine kurze Einleitung vor die folgende Arie gesetzt. Ich halte dies nicht für gut, da das Auftreten der Micaela ganz allein in der Nacht an diesem Ort im schlimmsten Sinne opernhaft wirkt. Auch das plötzliche Auftreten des Escamillo wird durch die vorbereitende Motivierung dramaturgisch viel besser. Hier ist ein Punkt, wo die Neubearbeitung unbedingt zu verwerfen ist. Ich kann auch die szenische Fügung hier nicht glücklich finden. Diese sentimentale Verlegenheitsarie der Micaela, nur geschrieben, damit die Sängerin eine »dankbare« Nummer habe, und ihr Wiederauftauchen im Finale schmeckt sehr nach Konstruktion. Immerhin: es gab kaum eine andere Lösung für das Problem, und man muß Meilhac und Halévy zuerkennen, daß sie sich so geschickt als möglich aus der Situation gezogen haben.
Nicht klar ist mir, ob Bizet selbst oder Giraud den komponierten Zweikampf zwischen Escamillo und José kürzte. Die Librettisten haben dies Duell ziemlich ausführlich dargestellt: Escamillo kämpft sehr edel und nutzt einen Vorteil über José nicht aus, da er ein Stierfechter und kein Menschenschlächter sei (etwas sentimental für einen Mann seines Berufs!). Dann aber kommt José in den Vorteil, da Escamillo ausgleitet, und er will seinen Gegner trotz des früheren Edelmuts töten — als Carmen diesen im letzten Moment rettet. In der endgültigen Fassung geht der Kampf nur pantomimisch und ziemlich rasch vor sich.
Der letzte Akt, in den Giraud ein sehr hübsches, aber dramatisch überflüssiges Ballett aus Bizets »Arlésienne« einlegte, hatte ursprünglich nur einen Dialog zwischen dem Leutnant und den Zigeunerinnen. Frasquita erfährt auf diese Weise über José verschiedene Umstände, die sie dann zur Warnung der Carmen veranlassen. Hier wirkt indes die Bearbeitung ganz stilvoll, da sie den nicht unbedingt nötigen und nur störenden Dialog beseitigt.
Im allgemeinen darf man sagen, daß trotz des Fehlens mancher Motivierungen, die der Carmentext ursprünglich hatte, er doch auch in seiner heutigen Gestalt eines der hervorragendsten Operntextbücher bleibt, ein Meisterwerk besonders in dem großartigen szenischen Aufbau, in der feinen Charakteristik der Personen und den wundervollen, echt musikalischen Gegensätzen.
Einer der Hauptvorzüge des Carmenstoffes ist das Fehlen einer Vorgeschichte; besteht doch namentlich in der Oper, wo meistens die Worte schlecht verstanden werden, immer die Gefahr, daß dem Publikum eine irgendwie umständliche Exposition durchaus unklar bleibt. Wenn in »Carmen« der Vorhang aufgeht, brauchen wir nicht das mindeste von irgendeiner der Personen zu wissen. Das einzige, was für uns wissenswert erscheint, ist, daß José eine alte Mutter hat, die ihm Micaela als Frau bestimmte, und daß er dieses kleine Landmädchen auch wirklich liebt. Diese einfache Vorgeschichte sehen wir

deutlich vor unseren Augen. Daß Carmens Vorleben in Dunkel gehüllt ist, bedeutet geradezu einen Reiz mehr für uns; die Entwicklung ihres Verhältnisses zu den verschiedenen Männern spielt sich ja eben in der Oper selbst ab.
Meisterhaft ist die Handlung auf vier Akte in der Weise verteilt, daß der Höhepunkt des Dramas genau in der Mitte, am Schluß des 2. Aktes liegt, jeder der Aktschlüsse jedoch in seiner Art wiederum den Höhepunkt einer Teilhandlung darstellt. In den ersten beiden Akten erobert sich Carmen den José, in den beiden letzten Akten bis zur Katastrophe stößt sie ihn von sich. Der 1. Akt bereitet so den 2. vor, der 3. wiederum den 4.
Merkwürdig ist, wie spät man erst die Großartigkeit des »Carmen«-Libretto erkannte. Denn Bizets Musik wurde verhältnismäßig früher geschätzt als das Textbuch. Schon vor der Aufführung hatte der Direktor der »Opéra comique« die Librettisten flehentlich gebeten, doch ja einen »guten« Ausgang der Oper herzustellen, da das Werk keinesfalls tragisch schließen dürfe, wenn es dem Publikum gefallen solle.
Nach der Aufführung kamen dann andere Bedenken zum Vorschein: man bemängelte vor allem den Charakter der Titelheldin. »Le défaut de ce livret, c'est non pas d'être mal construit, il est plein de talent, au contraire, c'est qu'aucune des personnages n'est intéressant,« hieß es im »Ménéstrel« vom 7. März 1875, und ähnlich behauptete der »Guide musical« am 11. März, beide Hauptcharaktere, Carmen und José, seien »antipathiques de nature et ne peuvent offrir aucun intérêt«. Auch aus Wien kamen Stimmen, die das Libretto als »uninteressant« bezeichneten, und in Berlin ließen sich bei der Erstaufführung im Jahre 1880 Kritiker vernehmen, die den Carmencharakter als »abstoßend« bezeichneten. Ähnliche Urteile konnte man — namentlich in den Kreisen der »Wagnerianer« — trotz der steigenden Beliebtheit der Oper noch lange hören, im Gegensatz zu Nietzsches begeisterter Lobpreisung, der gerade die Carmen als ein Stück ungezähmter Natur verehrte. Abgesehen davon, daß die Giraudsche Bearbeitung den Carmencharakter gerade an entscheidender Stelle sehr entstellt, war es wohl das Neue, Geniale, das dem Durchschnittsphilister in Frankreich und Deutschland so überaus peinlich war. Denn der Spießbürger pflegt schöne Raubtiere nur wohlbehütet im zoologischen Garten zu sehen. Laufen sie einmal frei und ungebändigt herum, dann ruft er sofort nach der ästhetischen Polizei.

ZWEI BRIEFE VON GUSTAV MAHLER

AN

RICHARD BATKA

Die »Prager Neue musikalische Rundschau«, die beabsichtigte, über Mahler, der damals schon drei Sinfonien vollendet hatte, Ausführliches und Aufklärendes zu veröffentlichen, wandte sich durch ihren Redakteur Richard Batka direkt an Mahler mit der Bitte um Daten und Material. Der nachstehende Brief, der weiter keiner Erläuterung bedarf, ist die Antwort darauf.

Hamburg, Hohe Luft, Bismarckstraße 86
18. II. 1896.

Hochgeehrter Herr!

Sehr gern stelle ich Ihnen das gewünschte Material zur Verfügung! —um so mehr, als ich seit längerer Zeit schon den Wunsch hege, eine Verbindung mit Ihrer Zeitschrift, die ich bereits mit großem Interesse und Genugtuung auf ihrem kurzen Wege verfolge, herzustellen.

Wenn Sie einen ausführlichen Bericht über mich wünschen, der von berufener und unterrichteter Seite kommen soll, so würde ich Ihnen die Feder des Herrn Max Marschalk in Berlin, Steinmetzstraße 20/1, empfehlen, der mit meinen Werken und Absichten von allen am meisten vertraut ist. Doch bin ich weit entfernt, Ihnen hierin vorzugreifen.

Ich bin 1860 in Böhmen geboren, habe den größten Teil meiner reiferen Jugend in Wien verlebt. Seit meinem 20. Lebensjahre gehöre ich meiner äußeren Tätigkeit nach dem Theater an. Ein Jahr hindurch (95—96) war ich auch als Kapellmeister in Prag tätig, wie Sie sich vielleicht noch erinnern werden. Als schaffender Künstler trat ich zum ersten Male mit der Ausarbeitung und Vollendung der »Drei Pintos« von Weber vor die Öffentlichkeit; ein Werk, das seinerzeit auch in Prag unter meiner Leitung in Szene ging.

Komponiert habe ich seit meiner frühesten Jugend alles, was man nur komponieren kann. — Als meine Hauptwerke bezeichne ich meine drei großen Sinfonien, von denen die beiden ersten schon zu verschiedenen Malen, die letzte, 3., nur mit einem Bruchstück — eben dieses »in Schwung gekommene« Blumenstück*) — zu Gehör gekommen sind. —Letzteres wird nun von den Dirigenten der meisten Konzertinstitute verlangt, was ich wohl den guten »Kritiken« zu verdanken habe, mit denen ich bis allhier nicht allzu sehr verwöhnt war. Daß dieses kleine Stück (mehr ein Intermezzo

*) Der 2. Satz der 3. Sinfonie.

des Ganzen) aus dem Zusammenhange des großen Werkes, meines bedeutendsten und umfangreichsten, gerissen, Mißverständnisse erwecken muß, kann mich nicht daran verhindern, es einzeln freizugeben. Es bleibt mir eben keine Wahl; wenn ich endlich einmal zu Worte kommen will, so darf ich nicht zimperlich sein, und so wird nun wohl in dieser Saison dieses kleine bescheidene Stück noch oft »am Fußgestelle des Pompeius bluten« und mich dem Publikum als »sinnigen«, »duftigen« Sänger der Natur vorstellen. — Daß diese Natur alles in sich birgt, was an Schauerlichem, Großem und auch Lieblichem ist (eben das wollte ich in dem ganzen Werk in einer Art evolutionistischer Entwicklung zum Aussprechen bringen), davon erfährt natürlich niemand etwas. Mich berührt es ja immer seltsam, daß die meisten, wenn sie von »Natur« sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft etc. denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan kennt niemand. So: da haben Sie schon eine Art Programm — d. h. eine Probe, wie ich Musik mache. Sie ist immer und überall nur Naturlaut! Dies scheint mir das zu sein, was Bülow zu mir einst mit dem sinnvollen Worte »Symphonisches Problem« bezeichnet hatte. Eine andere Art von Programm erkenne ich, wenigstens für meine Werke, nicht an. Habe ich denselben ab und zu Titel vorgesetzt, so wollte ich für die Empfindung einige Wegweiser aufstecken, wo sich dieselbe in Vorstellung umsetzen soll. Ist das Wort hiezu nötig, so ist die menschliche artikulierte Stimme da, welche dann die kühnsten Absichten verwirklichen kann — eben durch die Verbindung mit dem aufhellenden Wort! Aber nun ist es die Welt, die Natur als Ganzes, welche sozusagen aus unergründlichem Schweigen zum Tönen und Klingen erweckt ist.
Mehr jemand zu sagen, der meine Werke selbst nicht kennt, dürfte nur die Dunkelheit vermehren, als welche ohnehin vielleicht diese meine Auffassung der modernen Musik erscheinen wird. Ich überlasse es Ihnen, für diesen Sinn den geeigneten Ausdruck zu finden. Wollen Sie sich aber hierfür meiner Worte bedienen, so sei es Ihnen unbenommen. Jedenfalls danke ich Ihnen herzlichst für Ihr gütiges Interesse und bin

Ihr hochachtungsvoll ergebenster

Gustav Mahler

Eine Photographie von mir ist eben nicht zur Hand. Ich werde mir dieselbe ehemöglichst auftreiben und sie Ihnen senden.

*

Datum unbekannt.

Antwort auf eine Rundfrage über das künstlerische Schaffen und das Problem, an welchem gemeinsamen Kulturwerk der Künstler schafft.

Lieber Herr Batka!

Wir leben leider in einer Zeit, in der »über« das Schaffen sehr viel nachgedacht und geschrieben wird. — Das ist schon an und für sich ein trauriges Symptom. Daß Sie aber fragen, »woran« geschaffen wird, will mir erst recht nicht gefallen. Darüber dürften doch wohl erst unsere Epigonen zur Erkenntnis gelangen, obwohl es auch damit übel steht, wie die kunsthistorischen und kritischen Werke aller Zeiten beweisen. Sie erweisen mir die Ehre, mich zu den »Schaffenden« zu zählen; das sind aber meiner Ansicht nach gerade diejenigen, die eine solche Frage am wenigsten beantworten können. Vielleicht spreche ich da nur pro domo. Aber ich könnte ebensogut darüber Aufschluß geben, »woran« ich lebe, als »woran« ich schaffe. — »Der Gottheit lebendiges Kleid« — das wäre noch etwas! Aber da würden Sie wohl weiter fragen? Nicht?

Wenn ich ein Werk geboren habe, so liebe ich es, zu erfahren, welche Saiten es im »Anderen« zum Tönen bringt. Aber einen Aufschluß darüber habe ich bisher weder mir selbst gegeben, noch viel weniger von anderen erhalten können. Das klingt mystisch! Aber vielleicht ist die Zeit wieder gekommen, wo wir und unsere Werke uns wieder ein wenig un-»verständlich« geworden sein werden. *Nur, wenn dem so ist*, glaube ich daran, daß wir »Woran« schaffen. — Verzeihen Sie meine Kürze, aber Sie glauben mir wohl, daß ich gegenwärtig nicht mehr Zeit erübrige.

Nur noch die herzlichsten Grüße und Wünsche für Ihr Unternehmen.

Ihr ergebenster

Gustav Mahler

VON DEN FORDERUNGEN AN EINE NEUE OPER

VON

ROLF LAUCKNER-STUTTGART

»Der große Zwist zwischen Poesie und Musik, der auch beide Künste so weit auseinander gebracht hat, ist die Frage: welche von beiden soll dienen? welche herrschen? Der Musiker will, daß seine herrschen soll; der Dichter auch, und daher stehen sie sich oft im Wege. Jeder will ein schönes Ganzes liefern, und bedenkt oft nicht, daß er nur einen Teil liefern müsse, damit in der Wirkung aller beiden erst ein Ganzes werde.« Gottfried Herder an Gluck, 5. 11. 1774.

Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk,« begann Oskar Bie seine geistvollen Untersuchungen über die Oper. Er zitiert damit zugleich die notwendige Einleitung jeder Gedankenformulierung über diesen Gegenstand. Nämlich, in knappster Satzung: jedes Kunstwerk lebt einheitlich, unge-

spalten aus der psychischen Gestaltungsfähigkeit seines Schöpfers. Die Oper als ein Produkt verschiedener Künste entbehrt in der Regel dieses einheitlichen inneren Wachstums und treibt so auf eine Gesamtwirkung zu, die von der einzig möglichen Betrachtung des Kunstwerkes als eines Ganzen aus, mehr oder minder stillos erscheinen muß.
Immerhin mehr oder minder; und in der Verminderung eben dieser Stillosigkeiten liegt das Opernproblem. Mit einer größten Harmonie in den inneren und äußeren Bindungen der verschiedenen Künste wird der größte künstlerische Eindruck erreicht werden, den die Orchesterbühne zu vermitteln imstande ist.
Die Klarheit und Selbstverständlichkeit dieser ersten einfachen Voraussetzung zur Oper hat doch nicht vor den erstaunlichsten Mißverhältnissen geschützt. So wenig, daß es schwierig wäre, auf Ausnahmen zu exemplifizieren.
Ohne Werturteile im einzelnen abzugeben: offenbar gute Musik in Verbindung mit einwandfrei schlechten Texten bildet den besten Regelfall. Der Grund des Auseinanderspaltens liegt also zumeist in den Dichtungen. Ihre immer und immer wiederkehrenden Mängel haben schließlich die Beurteilung des Gesamtwerkes gegen alle außermusikalischen Entwicklungsmöglichkeiten abgestumpft und dazu verleitet, den Wert einer Oper allein in dem Wert ihres Tonanteils zu suchen.
Handlung, Stoff, Sprache, Gestaltung, Bild und jede dichterische Wahrhaftigkeit, das seelische Erleben, kurz alles, was in organischer Verbindung mit der Musik der Oper als Kunstwerk eine Berechtigung erobern konnte, hat man sich gewöhnt als unwesentlich zu betrachten und damit die künstlerischen Gleichgewichte des Ganzen, anstatt feinfühlig abtastend seine Schwerpunkte einzurichten, in eine heillose Verwirrung gebracht.
Unter dem Schutz von Musikinstrumenten exzediert Abend für Abend in unseren vornehmsten Kunst- und Bildungsstätten im Rahmen ungeheuerlicher Revolverspannungen eine Empfindungswelt, der an Verlogenheit kaum eine andere künstlerische Blasphemie an die Seite zu stellen ist! Krasse Buntheit, bemüht sich ein Wust von zusammengeschobenen Bühnenrequisiten der Seelenlosigkeit der szenischen Vorgänge Menschenfarbe zu geben. Unterstreicht aber nur die künstlerische Lüge, das dramatische Holzgerippe, das unter jedem Pianodiktat des Kapellmeisters hervorbricht. Keine Geschmacklosigkeit ist zu groß, als daß sie nicht, von einem Tonmäntelchen umhängt, in den Opernhäusern warme Aufnahme fände und dort die ohnehin schon verworrenen Kunstbegriffe mit dem Schein breitester Anerkennung weiter mißleiten dürfte!
Unterdessen ist die verständnislose Forderung, daß man von einer Oper »zunächst einmal eine anständige Musik verlange«, aus der Befangenheit durch eine falsche Gewöhnung geboren, zu einem Glauben angeschwollen, der der ganzen Kunstgattung mit jedem neuen Werke verhängnisvoller wird.

Auf die logische Formel gebracht würde er etwa lauten: Eine Oper nennt man die Musik dann, wenn sie mit unkünstlerischen Nebenwirkungen verbunden ist!

Die solches nachsprechen, verwechseln natürlich, mühsam in die Erkenntnis der Musik als einer abstrakten Kunst eingedrungen, Konzertsaal und Bühne. Sie wollen nicht begreifen, daß die Tonfolgen hier von ihrer rein geistigen Sinnlichkeit in den Ausdruck sinnfälligen Erlebens steigen. Daß ihre Wirksamkeit sich, ohne das ganze Kunstgefäß zu zerbrechen, nur mit der Intensität der inneren und äußeren Geschehnisse ausbreiten kann. Daß zugleich der musikalische Ausdruck seine Bühnenberechtigung verlöre, würde im Kunstganzen einer Oper der Dichtung keine andere Rolle zufallen, als daß sie schlecht und recht den Rahmen abzugeben hätte für einen musikalischen Inhalt.

Jeder Lösungsversuch des Problems auf der Grundlage dieser Kunsttradition muß als Farce erscheinen.

*

Starke, geschlossene Zeitströmungen, die jeder Kunstproduktion ein bestimmtes Gesicht mitgaben, retteten einige ältere Opernhandlungen, wenigstens in eine Art von äußerlichen Stil nach Kostüm und Gebärde. Erfreulich gegen vieles Spätere, nicht zwingend; aus Beschränkungen gewachsen, die die Konzentration einer künstlerischen Gesamtkultur (im Westen), die Abhängigkeit der geistigen Schöpfung von einem hermetisch abgeschlossenen Nationalismus (im Osten) auferlegten; keinesfalls aber von den tausend Richtungsmöglichkeiten der einzige Weg des Künstlers zum Werk. — Immerhin sind das, von den zufällig gefundenen Formulierungen weniger bildkräftiger Milieus (Carmen, Othello) abgesehen, die besten Beiträge, die eine gesunde Entwicklung des Opernproblems hätten fördern können. Unsere Zeit blickt besonders andächtig zu Mozart und Gluck zurück und empor. Vielleicht liegt dem doch Tieferes zugrunde als nur das Bedürfnis, die Seria en vogue aufzulockern oder durch die Buffa abzulösen. Nur — eine Befruchtung hat sich bisher nicht gezeigt. Es sei denn, daß man das künstlerisch geschlossene und deshalb gewiß reizvolle Kostümbild vor Augen, neuerdings verschiedentlich versucht, die ganze Barockoper in unsere, von einer bestimmten Seite, nämlich vom Gefühlserlebnis her, vielleicht ein wenig verwandte Zeit, zu überpflanzen.

Das mag nun wohl einzelne, im Verhältnis zum sonst Gebotenen, immerhin geschmackvollere Aufführungen ergeben — vom Standpunkt der Opern*entwicklung* aber ist es natürlich abzulehnen, genau so abzulehnen, wie der Maler, der heute à la Kranach malt. Der Stil, den eine Zeit geschaffen hat, bleibt ihr Eigentum. Renaissance und Empire zeigen das ebenso deutlich von der positiven Seite, wie der klägliche Versuch der achtziger Jahre, diese Renaissance wiederum zu überpflanzen, von der negativen.

Das der Barocksehnsucht der kunstschaffenden Kräfte unserer Zeit zugrunde liegende Element ist denn wahrscheinlich auch gar nicht die Wirklichkeit jener Epoche, sondern, immer wieder, nur die Geschlossenheit ihres Ideen- und Formgehalts. Wir jedenfalls werden nur aus der Erkenntnis dieser Abstraktion vielleicht aufs neue fruchtbar werden können; nicht aber durch die Übertragung der Barockgesten unsere Schwere und Zerrissenheit entstarren und überglänzen lernen!

Leider sind nun gerade die Versuche, von jenem einheitlichen Ideen- und Formgehalt des Rokoko aus weiter zu entwickeln, den Gesamtstil ins Bewußtsein zu führen, als Notwendigkeit anzuerkennen und die gegebenen Kunstkomponenten einheitlich in die Gestaltung des menschlichen Erlebnisses zu gipfeln, ausgeblieben. — Schlimmer noch: nichts von alledem ist gefordert worden, trotz Meister Mozarts anregsamem Lächeln. — Gerade als ob die Klarsichtigkeit im rein Dramatischen, im rein Musikalischen an den Rampenlichtern der Orchesterbühne erblindete.

Fast alle der letzten und mit Erfolg aufgeführten Opern hinterlassen den alten Eindruck: das Weiterschieben des Kunstbaues mit seinen falschen Schwerpunkten; das Agieren tauber, blinder, steinherziger und dickbestaubter Menschenkarikaturen mit ausgeprobten Gesten; pompöse, von der Leistungsfähigkeit der Zuschußkassen und nicht von künstlerischer Eigenbewegung angefüllte Bühnenausschnitte; dramatische Schürzungen, die mit Muskelkraft anstatt mit Seelenerregung geknotet und gelöst werden — und rund herum dann eben die Musik!

Außerhalb der eigentlichen Entwicklung des Opernproblems hat die Befreiungssehnsucht aus der Irre dieser Stilwidrigkeiten auch zu dem Versuch geführt, ein wohlgestaltetes, szenisch erprobtes Drama schlechthin von der Wortbühne, für die es geschaffen, abzubrechen, zu vertonen und auf die Opernbühne zu übertragen. Ein solcher Lösungsversuch kann selbstverständlich, je nach der Eignung der zufällig gegebenen Stücke, tatsächlich wiederum eine Bereicherung bedeuten (ähnlich der Übernahme des Barock) und als Resultat befriedigen. Bis an den Rand wird er jedoch die in der Oper schlummernden Kunstmöglichkeiten naturgemäß nicht auszufüllen vermögen. Denn im Wesen der Operndichtung, als einem ganz bestimmten Forderungen anzupassenden Teil eines Gesamtwerkes, liegen eine Anzahl so eigenartiger Voraussetzungen, daß auch im Falle großer Ähnlichkeit noch immer letzte Schranken unüberbrückbar ein gutes Wortdrama von einer guten Handlung für Musik trennen.

Und hier ist nun auf den im Opernwesen wirksamen Faktor hinzuweisen, dem bisher noch lange nicht in der gebührenden Weise Rechnung getragen worden ist: auf die bildnerischen Künste.

*

Daß von dem Orchester stets ein Teil der Worte und damit ein Teil der Beziehungen der handelnden Menschen zueinander verschluckt wird, liegt in der Natur dieser Kunstverbindung. So erfreulich es vielfach war, daß ein mitleidiges Forte vom Textgroben manches auslöschte, so wenig kann von der ideellen Forderung aus eine solchermaßen natürlich erfolgende Zerbröcklung des Gesamtwerkes gutgeheißen oder auch nur mit in den Kauf genommen werden. Vielmehr würde das geringste Maß eines in diesem Sinne notwendigen, physisch bedingten Nichtverstehens die Oper als Kunstform unmöglich machen! Vorangehende oder nachträgliche Lektüre des Textbuches oder etwa eine kinematographisch den Dialog begleitende Worttafel würden außerhalb des eigentlichen Kunstwerkes stehen und so diesen Mangel nicht beheben. Wesensnotwendig und aus dem Gestaltungskomplex heraus muß ein Wort und Ton verdeutlichendes, wiederholendes, ergänzendes Bindeglied in Erscheinung treten.

An dieser Stelle schließt, organisch bedingt und logisch notwendig, die dritte Kunst den Kreis des Opernwerks: die Kunst des Bildausdrucks. Und zwar als Linienverbindung, als Ausschnitt, als Farbfläche und Lichtspiel. Aus Bildern ist die Handlung, ist jede Szene zu entwickeln. An einem Bild muß die innere Notwendigkeit des Ganzen wie auch jede Gestaltung im einzelnen zum Ausdruck kommen. Die psychische Analyse muß von dem Wort- ins Augengefühl steigen. Ton- und Lichtschattierung, aus der Erregung des Schaffenden mitgewachsen, müssen in feiner Reizsamkeit den Weg der Handlung verfolgen und soweit als irgend möglich selbständig zum Verständnis bringen.

In dieser Projektion des Seelischen ins Bildhafte liegt der bedeutungsvollste Unterschied von Wort- und Operndichtung. Mehr noch: in ihr liegt das Wesen der Operndichtung selbst und die notwendigste Voraussetzung für die Lösung des Problems.

Es gibt ein Bild des Schmerzes und ein Bild der Freude, eine Farbe der Tugend und eine Linie des Lasters, die alle jeweils in den ihnen bestimmten Rahmen zurecht und mit der andächtig schaffenden Empfindung des Künstlers eingestellt, zu sprechen, künstlerisch zu leben beginnen und eindeutig Wesensart, Seele, Geschehen widerspielen. Es gibt eine Geste des Zweifels und ein Licht der Zuversicht, eine Farbe der Schuld und einen Flecken der Neugier, die alle im Opernkunstwerk Rollen tragen, voll Leben sind und eigener Wirksamkeit.

Die Opernbühne ist ein Gemälderahmen und als solcher in seinem Innern gleich der Bildleinwand aufzuteilen, nach den Empfindungsgesetzen der zweidimensionalen Flächenbehandlung zu gliedern und in sich durch die Wirkung des Lichtes, durch die Abtönung der Farbe und die Biegungen der Linien zu schließen.

Man wird entgegnen, daß Menschen darin stehen, umtastbare Kulissen, Körperliches, das also die reinen Bildprinzipien auslöscht.

Mitnichten! Auch diese Körper sind der zweidimensionalen Bildkunst einzuordnen! Das Ganze etwa so wie ein Riesengemälde, das durch die immer dicker aufgetragenen Farbschichten schließlich eine räumliche Ausdehnung erhält, ohne künstlerisch seine Flächenbedeutung zu verlieren.
Man wird weiter entgegnen, daß die Körper darin *wandern*! Auch das strebt den hier aufgestellten bildnerischen Forderungen nicht entgegen, wenn man sich vorstellt, daß die Oper ja nicht ein Bild zeigen soll — (dem Gesang vor dem gemalten Vorhang, wie sich das konsequent ergeben würde, soll hier keineswegs das Wort geredet werden) —, sondern eben eine große Anzahl davon, die nun, alle hintereinander, ihren malerischen Notwendigkeiten gerecht werden müssen.
Besonders verlangt die durch die Ökonomie des Opernvortrages, im Verhältnis zur Wortbühne gänzlich veränderte Pausenbedeutung im Dialog, den bildhaften Kunstausdruck auch für das Schweigen der Figuren.
Diese durch den Musikanteil bedingten, oft sehr ausgedehnten Pausen verbieten die Realität der Geste (und des Geschehens, wovon später noch zu sprechen ist) und beweisen damit wieder von anderer Seite die Notwendigkeit der flächigen Grundgestaltung. Die Psyche der handelnden Menschen, die der Schauspieler mit einem Stirnrunzeln, mit einem Gesichtsmuskel, mit irgendeiner feinen Unbeweglichkeit, besonders aber mit dem Spiel seiner Augen tausendfach verändern, abtönen und verlebendigen kann, hier muß das alles in die Bildkunst übersetzt, als Fläche mitgefühlt und mitgestaltet sein.
Die Kunst der Opern*darstellung* erfordert danach eine von der Schauspielkunst grundsätzlich verschiedene Gestaltungsform. — Es würde im Rahmen dieser Betrachtung, die zunächst einmal nur zum Inhalt des Opernwerks Stellung nehmen will, zu weit führen, auf diese vielen notwendigen und sehr wesentlichen Abweichungen in der Darstellung näher einzugehen.
Nur soviel sei hier gesagt, daß der *Körperausdruck*, der in der Oper zum Vermittler und eigentlichen Träger der Handlung wird, von unseren Opernsängern bisher nur ganz vereinzelt seiner Bedeutung entsprechend kultiviert wurde, und ferner, daß der in den letzten Jahren so viel diskutierte »Expressionismus« an dieser Stelle seine gewiß größte und von der Mode der Geistesströmungen unabhängige Berechtigung hat. —
Wenn Wagner — der als der stärkste Träger bewußter Stilidee auch außerhalb musikalischer Wertung ein Eckstein bleiben wird auf dem Wege zur Oper —, wenn Wagner Farbe gesehen und es verstanden hätte, die Bildlinien über malerische Innerlichkeiten zu spannen, anstatt sie literarisch zu detaillieren! In diesem Unvermögen liegen seine Angriffsflächen außerhalb des Modischen. — Das ist wichtig, einzusehen! Denn gerade Wagner, der scheinbar so stark für das Zusammenwirken der Künste in Werk und Wort eintrat, hat durch diesen, meinem Wissen nach niemals gebührend hervorgehobenen Mangel seines Genies die Entwicklung der Oper ebenso abgeschnitten wie er

sie andernorts befruchtet hat. Er hat mit seinem falschen Gesicht der Opernszene Anforderungen gestellt, die heute zu dem Glauben verleiten: es geht hier nicht weiter! — Erst muß die Erkenntnis aufwachen, daß die Rheingoldnixen, das Feuermeer auf dem Walkürenfelsen, das Waldweben und das Drachenspiel im Siegfried, daß all das rein literarische Phantasiegeburten sind, die mit der für die Oper notwendigen malerischen Bildgestaltung nichts zu tun haben! Danach erst wird man über ihn hinaus den Weg finden. Und dann auch nicht mehr mit der Feststellung seines »Endes« die einzig berechtigte Forderung nach dem wirksamen Ausgestalten sämtlicher in der Oper gesammelter Künste aufgeben.

*

Stoff, Gestaltung und Sprache, der ganze Anteil der Dichtung an dem Opernkunstwerk, wird durch diese notwendige malerische Mitkomposition auf das bedeutungsvollste beeinflußt, und zwar völlig entgegengesetzt zu den Prinzipien, nach denen heute ein Operntext geschrieben oder gesucht wird.
Dem Wort zunächst werden damit die im Kunstganzen organischen Wirkungsmöglichkeiten überhaupt erst gegeben.
Die Sprache, die in der bisherigen Oper den Menschen charakterisieren, den Dialog führen, exponieren, den Konflikt schürzen, die Katastrophen vorbereiten mußte und all dem natürlich bei dem knappen, ihr neben der Musik zur Verfügung stehenden Raum nur äußerlich und auch das nur mit den größten und peinlichsten Gewaltsamkeiten, gerecht werden konnte: die Sprache wird entlastet. — Sie kann ihre künstlerische Lebendigkeit zum Tonlichen hin verschieben, kann die musikalischen Wellen mitzittern, mitsteigen und einebnen, kann zusammenwachsen mit den Klangwirkungen und Bildlinien, über den Rahmen der formalen Vorgangsverdeutlichung hinaus Seelisches erfüllen.
Natürlich wird das Bildgesicht der Vorgänge nicht jede Wortvermittlung überflüssig machen. Wäre dem so, dann würde die Pantomime den zweckmäßigsten Kunstausdruck dieses bestimmten Stoffes darstellen. Wo hier die Grenzen liegen, die innere Notwendigkeit des Wortes, des Stimmenklangs für die rechte Ineinandergestaltung, das hängt ganz von der seelischen Beziehung des Künstlers zum Stoffe ab. Er wird die Dynamik der Sprache erst dort einsetzen lassen, wo das Bild und der musikalische Ausdruck dem Reichtum seines Erlebens nicht mehr genügen.
Wie die Bildkunst am Anfang des Opernwerkes stehen muß, trägt sie zugleich auch das Ende der Möglichkeiten dieser Kunstform in sich, zeigt besonders in der Auswahl des rein Stofflichen die von jedem Musiker ersehnten Grenzen, die nach vielen Seiten hin enger gezogen werden müssen als bisher.
Da die Monumentalität der Geste nämlich mit der Innerlichkeit der Gestaltung, mit der Schürzung und Lösung der Konflikte genau dieselben großen, geradlinigen und steinklaren Rhythmen bewahren muß, so führt diese bildhafte

Ausdrucksnotwendigkeit — in der Tiefe der Empfindung, und das ist das Wesentliche, unbegrenzt — doch dazu, die äußere Verwicklung der Konflikte nach Möglichkeit einfach, unkompliziert und großzügig zu fassen. — —
Die Musik, die sich mit einer anderen Kunst paaren will, wird sich als ihre natürlichste, entsprechendste und naivste Versinnlichung zunächst den Tanz erwählen. Werden die Ausdrucksmöglichkeiten auch dieser Kunstverbindung zu eng, so entsteht auf dem Wege über die reichere Geste und das vervollkommnete Bild die Oper, nicht als ein literarisches Problem, sondern als eine Notwendigkeit aus körperlicher Enge, als eine Sammlung rhythmischer Überströme, als ein Bedürfnis sinnlicher Ausbreitung zum Geistigen, nicht umgekehrt. Dieses Schrittmaß gebietet dem Operndichter ein Minimum an Verwicklungen, ein Vermeiden jeder Realität des ihn umgebenden Alltags, aller Einzelheiten psychischer Kleinmalerei und eine große, an den Gestaltungsatem der Antike gemahnende Verdichtung des Menschen.
Ganz folgerichtig im Sinne dieser Entwicklung und entsprechend der veränderten, angepaßten und übertragenen Bedeutung, die dem mit Musik verbundenen Wort als Kunstausdruck zukommt, erschienen denn auch in den ältesten Musikhandlungen keine Einzelmenschen, sondern Masken, Normmenschen, später in der Entstehungszeit der modernen Opernform, Typen; zunächst im Nachmaß der Antike, dann, eigener, Volkstypen und endlich die Kostümmenschen des Rokoko, alles mehr oder weniger symbolhafte Vertreter ganz bestimmter, in gleicher oder ähnlicher Konfliktsatmosphäre — und das ist das Wichtige! — lebender Menschengruppen. Das Einzelwesen des *Dramas*, das differenzierte Individuum aus der jeweils zeitlichen Umgebung, wird nur durch das freie Wort geschaffen. An die Musik gebunden, kann dieses Wort eine solche Aufgabe nicht mehr erfüllen, wird Teil eines neuen Kunstorganismus, dessen Funktion nun nicht mehr lediglich darin bestehen kann, Menschen nachzubilden oder menschliche Handlungen zu gestalten, sondern darüber hinaus, in demselben Verhältnis als es der Musikanteil mit sich bringt, affektive Zustände, Stimmungen, kurz die ganze Welt der abstrakten Tonwirkung zu schildern.
Was sind jene »Typen« der älteren Oper anders als der Ausdruck dieser notwendigen Anpassung und Zuneigung des freien Worts gegen den Geist der Musik?
Aus einem richtigen Verständnis für die eigenartigen Wirkungsmöglichkeiten dieser neu sich bildenden Opernkunst wuchsen sie ganz organisch ins Leben der Tonbühne, ohne Einzelkonflikte, die der Erklärung durch das freie Wort bedurft hätten, Menschen mit Symbolgesichtern, durch Farbe und Gang voneinander geschieden, neue Träger dieser Doppelkunst: Musikdichtung.
Es ist selbstverständlich, daß das nicht auffordern will, zu jenen Harlekins, Bajazzos und Kolombinen, Schäfern und Schäferinnen zurückzukehren. Das wäre ebenso falsch wie die Überpflanzung des Barockstils, von der oben die Rede war. — Jahrhunderte trennen uns von jenen Typen, die in ihrer Zeit

Bedeutung hatten und unmittelbare Wirkungen auslösten, während sie heute literarische, blutleere Gebilde verkörpern würden, Kunstgeschichte.
Nur als ein Ausgangspunkt für die hier gestellten Forderungen ist dieser Rückblick auf die plastischen Konfliktsträger, die Bildmenschen der alten Oper, zu betrachten.
Die Mannigfaltigkeit der »Typen« ist natürlich unbegrenzt, wächst analog der Differenziertheit des Individuums, der Zeit, und blieb nur damals, in den Anfängen der Oper, aus naheliegenden Gründen auf das gröbste beschränkt.
Die große Revolution ließ die Entwicklung der Oper von hier aus leider nicht weiter reifen. Etiketten und Kostüme, Formeln und Zeremonien, die sie begünstigt hatten, fielen ab. Der Bürger drängte in den Vordergrund, das Einzelwesen.
Wenn in dem hier vertretenen Sinne Opernkunst fortbestehen wollte, mußte sie damals das Leben der Umwelt gänzlich fliehen — und es spricht für das feine Stilgefühl der weiter an der Oper schaffenden Kräfte, daß dies in der Tat auch geschah. Man zog sich ins Land der Phantasie zurück.
In der Romantik nur ließ sich das Normative, der »Typ«, die breite Bildgestalt, dies für die Opernhandlung wichtigste Stilelement, wieder finden. Draußen in der Wirklichkeit hatte alles plötzlich Namen erhalten und trug seine Sonderheit ebenso zur Schau wie vordem die Abzeichen und Gesten von Stand und Gemeinschaft.
Hier im Romantischen konnte die Opernidee noch ein Weilchen ungestört fortwachsen; sobald aber der Verismus, die Romantik ablösend, auftauchte, zerfiel sie schnell. Die Handlungen mußten krasser werden, um dem mangelnden Verstehen nachzuhelfen, Kompromisse und Irrwege nach allen Seiten ... Herren im Zylinder, Unterseebootskommandanten und Hochschuldozenten, in ihrer konfliktlichen Eigenart nur durch das *Wort* gestaltbare Einzelmenschen treten nunmehr auf, erledigen ihr Seelenleben an Pianostellen in Stichwortdialogen, um dann irgendwie erschossen, erschlagen, erstochen zu werden — es muß etwas vorgehen!
Oder man holt sich diese Dramenmenschen aus der Geschichte, vornehmlich aus der Renaissance, die mit ihrer Gift- und Dolchatmosphäre, mit ihren Schnitzereien und Samtvorhängen, Falltreppen und Hintertüren eine besonders ergiebige Fundgrube für die ungeklärte Sehnsucht unserer Bühnenkomponisten nach der Plastik der Opernvorgänge darstellt. — Recht viel muß vorgehen! ...
Und die Musik? ...
Geht nach! — In eine kleine Ecke der ihr eigentlich zukommenden Bedeutung abgedrängt, knallt, sticht und poltert sie mit, läßt Wellen brausen, Schweine quietschen, quält sich mit der Begreifbarmachung der anormalen Erotik irgendeines sonderbaren Herrn v. X. und muß allmählich auf den Hund kommen mit diesen unabgestrichenen Konflikten der Zeitmenschen

Gluck, »Die Pilger von Mekka«

Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden
Regie: Carl Hagemann
Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

Offenbach, »Hoffmanns Erzählungen«, zweiter Akt

Offenbach, »Hoffmanns Erzählungen«, dritter Akt

Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden

Regie: Carl Hagemann

Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

und Dramenhelden. Die Umkehr bereitet sich vor. Mozart war niemals mehr geliebt als heute. Der junge Verdi wird von dem alten zurückgedrängt. Gluck und Händel wachen auf. Und der Tristan ist bestehen geblieben in der Feuerprobe der Reaktion.

*

Diese Entwicklung läßt über die Eignung eines Stoffes für die Opernform und seine Gestaltungsart doch eigentlich prinzipielle Bedenken gar nicht mehr zu.

Immer wieder: Symbolträger schaffen, verdichtete Menschen, deren Wesen in irgendein Bildgesicht einzuspannen ist, große, von Linien und Farben mitgetragene Konflikte, möglichstes Vermeiden aller Details, Abrücken von jedem Naturalismus, Verlegen der Handlungen und Konflikte von den Worten weg, die sie nur begleiten, aber niemals schaffen dürfen, in die Vorgänge selbst. Bilder! Bilder!

Und ebenso hebt diese Entwicklung auch den Gegensatz der Opernhandlung zum Wortdrama noch einmal hervor: Die Menschengestaltung im Wortdrama stellt das Einzelwesen dar. Für seine Lebendigkeit ist jede Unterscheidung, jede Abweichung vom Nächsten, vom Allgemeinen wichtig. Die Lösung liegt in dem schmerzhaften oder lustigen Ausgleich dieses ewig Anormalen mit allgemein Menschlichem. Die Operndichtung hat als Material eine breitere Menschenbasis, bildhaft abgestrichen, massig, den Typus, die Norm, in der das Schicksal von allem Anfang an erfüllt ruht wie die Plastik im Stein. Ihre Aufgabe ist die Erweckung dieser konfliktschweren Menschenmasse zum Sonderwesen, das am Schluß, seine Einzelheit ausgeschmolzen und in erhobenen Händen haltend, zurückgekehrt in den Schoß des Schicksals.

Da wir die uns umgebenden Menschen viel zu sehr als Einzelwesen empfinden, da wir ihre Tragik nicht bildhaft in sie einschließen, sondern nur durch ihre geistigen Beziehungen zur Umwelt im Handlungsverlauf erkennen lassen können, verbietet sich zunächst ihre Gestaltung, darüber hinaus aber jeder Realismus auf der Opernbühne von selbst. — Dies ist also der Grund, weshalb ein Herr im modischen Sakko, der auf der Dramenbühne doch durch nichts auffällt, auf der Opernszene einen seltsam unharmonischen, stillosen, völlig deplazierten Eindruck in uns hervorruft, was jeder empfinden wird; nur daß die wenigsten diesem sehr berechtigten Gegengefühl nachzugehen und an seinen Wurzeln die tieferen Prinzipien der ganzen Opernkunst zu entdecken vermöchten. —

Nun könnte man vielleicht nach alledem meinen, daß es anstatt der angestrebten Verfeinerung eine Vergröberung bedeute, wenn der Operndichter für die Lebendigkeit des Auges das Profil seines Helden, seine Kopfhaltung gestaltet; wenn er gezwungen sein soll, die Unendlichkeit der psychischen Erlebnisformen in die geringere Nachgiebigkeit und Verwandlungsgabe bildhafter Ausdrucksekstasen einzufangen.

Das ist schon deshalb unrichtig, weil die Dichtung in Wort und Bild eben noch nicht die Oper ist, sondern nur ein offener Teil des Ganzen. Die Differenzierung der flächigen Geste, die letzte Bedeutung der Wortrhythmen muß den Tonfolgen übrigbleiben, wenn das Ganze als Kunstwerk entstehen soll. Und hier sind nun — immer in Verbindung mit Wort und Bild — seelische Prägungen, Auslösungen, Vertiefungen in solcher Mannigfaltigkeit und Abschattierung möglich, daß sie jede andere Kunstvermittlung, und sei sie unterm Mikroskop miterlebt, weit hinter sich zu lassen vermögen. Der Übersinnlichkeit des Tones ist es gegeben, in die gegen sie hin geöffneten Gebärden, in den ihr zugeneigten Strom der Worte und Bilder solche Seelenwerte einzuspannen, daß sie das Letzte, Feinste eines künstlerischen Inhalts auszustrahlen vermögen.
Solche scheinbaren Einengungen stellen also, da sie aus dem innersten Wesen der ganzen Kunstgattung erwachsen, nur eine Bereicherung dar, die aus der Tiefe des Werkes den Lebensatem tausendfältig schöpft, den ihr in der Oberfläche die stoffliche Gebundenheit etwa abschneidet, und so wirkt denn die organisch mitgewachsene Einschaltung des Bildgesichts ins Opernwerk mit den Voraussetzungen und Folgen seiner Notwendigkeit für das Ganze dieser Kunstform erst den Stil, die inneren Maße und besonders ihre Grenzen.
Die Oper ist mit dem Gegebenen am Anfang ihrer Möglichkeiten. Gewaltige Steigerungen werden noch von jenen festlichen, großen Häusern ausgehen können, die heute oft in ihrer seelischen Verödung so viel Leere hinterlassen und so viel falschen Glanz.

(Vergleiche auch das Nachwort zu Lauckners Drama für Musik »Frau im Stein« (Reiß Verlag, Berlin), dem Teile dieses Aufsatzes entnommen sind.)

ANFÄNGE MEINER DIRIGENTENLAUFBAHN

VON

FELIX V. WEINGARTNER-WIEN

Vorabdruck aus den im Verlag: Wiener Literarische Anstalt G. m. b. H. demnächst erscheinenden Lebenserinnerungen Felix Weingartners.

Am Kasseler Hoftheater wirkte *Gustav Mahler* als Musikdirektor neben dem Hofkapellmeister Treiber. Wir trafen uns öfter abends im Restaurant. Er trug einen Schnurrbart, und das Bild, das ich von ihm in Erinnerung habe, glich wenig seinem späteren Aussehen. Auch er empfand es peinlich, einem Durchschnittsdirigenten untergeordnet zu sein, und konnte sehr ärgerlich werden, wenn man ihn »Herr Musikdirektor« titulierte. Die Unterhaltung mit ihm war lebhaft und angeregt. Für ein bevorstehendes Musikfest in Kassel bereitete er den »Paulus« von Mendelssohn vor. Er ver-

trat die Ansicht, daß man unrecht daran tue, Mendelssohn zu vernachlässigen, eine Ansicht, der ich heute vollkommen beipflichte.

Reisenauer*) wurde von der Nachricht einer schweren Erkrankung seines Vaters ereilt. Er fuhr sofort nach Königsberg, kam aber nur zum Leichenbegängnis zurecht. Meine Zukunft war wieder einmal in Nebel gehüllt. Ich hatte von Sondershausen mehrfach Briefe an Berliner Theateragenten gerichtet und ersucht, mir zum Herbst eine Stellung zu verschaffen. Die Antworten waren aber so wenig aussichtsreich, ja stellenweise sogar ablehnend, daß ich an irgendeinen feindlichen Einfluß glauben mußte, den ich als vom Königsberger Theaterbureau ausgehend zu vermuten mehrfachen Anlaß hatte. Allerdings hatte ich in meinen Briefen betont, daß ich eine Stellung als »zweiter« Kapellmeister nicht mehr annehmen würde, wohl aber an das kleinste Theater ginge, wenn ich dort erster oder meinetwegen alleiniger Kapellmeister sein könne. Wieder war ich fest entschlossen, lieber eine andere Laufbahn zu ergreifen, als mich nochmals, um Wagners Ausdruck zu gebrauchen, einem »Vierfüßler«, wie ich einen in Herrn Kriebels**) Dirigieren kennen gelernt hatte, unterzuordnen. Das beste schien mir nun aber, selbst nach Berlin zu fahren, um persönlich mit Agenten und eventuell auch mit Theaterdirektoren Fühlung zu nehmen. Diesen Entschluß führte ich baldigst aus. Partitur und Klavierauszug von zwei Akten meiner »Malawika« waren an Voigt***) abgeliefert. Mit der Skizze des halben 3. Aktes fuhr ich nach Berlin, wo ich in der Taubenstraße eine billige und recht angenehme Pension fand.

Mein Verdacht bestätigte sich. In allen Agenturen wußte man von der verunglückten Vorstellung des »Nachtlager«. Die übertriebensten Einzelheiten wurden hinzugefügt. Daß der Vorhang vorzeitig fallen mußte, war noch das Mildeste, denn auf anderen Seiten wurde ernsthaft behauptet, die Vorstellung sei überhaupt nicht zu Ende gespielt worden. Es war, als hätte ich in Königsberg nichts anderes dirigiert wie das »Nachtlager von Granada«, wußte doch kein Mensch etwas vom Guten, das ich dort geleistet hatte. Mein Selbstbewußtsein begann sich zu stärken. Es mußte doch wirklich recht viel an mir sein, wenn man es für nötig fand, in solcher Weise zu versuchen, mich unschädlich zu machen. Ich hatte glücklicherweise eine Anzahl Besprechungen über andere Vorstellungen aufbewahrt, mit denen ich den über mich ausgestreuten Erfindungen die Spitze abzubrechen versuchte, als plötzlich der Ausruf fiel: »Sie sind in Genf ja auch fortgeschickt worden!« Ich horchte erschrocken auf. Hier hatte ich keine Gegenbeweise in der Hand, und meiner Erzählung, wie sich meine Angelegenheit in Genf wirklich zugetragen hatte, schien niemand recht Glauben schenken zu wollen. Mir war zumute wie etwa einem Fisch, den eine böse Welle an den Strand geworfen hat und der nun der Möglichkeit

*) Alfred Reisenauer (geb. 1863, gest. 1907), der berühmte Pianist Lisztscher Schule.
**) Weingartners »Oberkollege« am Königsberger Stadttheater.
***) Paul Voigt, der Verleger von Weingartners Jugendkompositionen.

beraubt ist, in sein Element zurückzukehren. Ich ging zu Hermann Wolff. »Was Ihnen in Genf passiert ist,« meinte er, »ist ein scheußliches Pech. Wir wollen versuchen, es wegzubringen.« Er gab sich auch Mühe, mich bei einigen Konzertgesellschaften zu empfehlen, es war aber keine Stelle frei. Otto Leßmann, der in Charlottenburg in einem schönen Haus wohnte und dort sein Blatt redigierte, empfing mich sehr herzlich. Auch er erzählte mir, daß er ganz Abscheuliches über mein Dirigieren gehört habe. »Ich habe Sie verteidigt,« sagte er, »da ich Sie ja in Weimar am Pult gesehen habe; aber man wendet ein, daß dies nicht zähle, da es ein eigenes Werk gewesen sei.« — Am ersten Tag meines Berliner Aufenthaltes hatte ich erfahren, wie leicht es ist, jemand gewissermaßen ein Klischee aufzukleben, nach dem man ihn dann ausschalten oder auch einreihen kann, denn es gibt ja auch Klischees im Sinne der gedankenlos fördernden Reklame. Das meinige lautete vorerst: »In Königsberg umgeworfen, in Genf nicht ans Pult gelassen.« Nun galt es, dieses Klischee von mir abzulösen, aber der Leim, den meine Gegner ausgesucht hatten, war sehr, sehr zähe.

Am freundlichsten benahmen sich der Theateragent Selar und seine Frau. Sie schickten öfter nach mir, wenn Theaterdirektoren da waren, denen Sänger vorsangen. Ich übernahm dann die Begleitung. Auf diese Weise, meinten die Selars, würden die Direktoren auf mich aufmerksam. Aber kein Versuch des wohlgesinnten Ehepaares führte zu einem Erfolg. »Wie können Sie mir so 'nen jungen Menschen vorschlagen!« hörte ich einen der Gewaltigen ausrufen, als mich Selar ihm empfohlen hatte. Als der einflußreichste der damaligen Agenten galt Herr Drenker. Bisher war ich nur bis zu seinem Vorzimmer, aber nicht bis zu ihm selbst vorgedrungen. Eines Tages, auf meine wiederholten Anmeldungen hin, empfing er mich und hörte mich eine Weile ruhig an. Endlich sagte er: »Sie sollen ein sehr gebildeter Mann und auch ein guter Komponist sein. Warum aber wollen Sie durchaus die Kapellmeisterkarriere machen, zu der Sie nach allgemeinem Urteil gar kein Talent haben?« — »Nach allgemeinem Urteil?« fuhr ich auf. »Woher stammt es denn, dieses sogenannte allgemeine Urteil? Von den Herren Kriebel und Pichon aus Königsberg. Ist nicht vielleicht Franz Liszt maßgebender wie diese Leute?« »Franz Liszt versteht nichts vom Theater,« antwortete Drenker mit einem Gleichmut, der mich in einer weniger ernsten Situation zum Lachen gebracht hätte. »Übrigens,« fuhr er fort, »schlagen Sie sich den ersten Kapellmeister aus dem Kopf. Ich habe gehört, daß Sie recht gut Klavier spielen. Vielleicht kann ich Sie irgendwo als Korrepetitor unterbringen.« Es waren schwarze Gedanken, die mich erfüllten, als ich nach dieser Unterredung wieder auf die Straße trat und die gleichgültigen Großstadtgesichter in ewiger Hast an mir vorübereilten. Was hatte mein Leben für einen Zweck, wenn mir die Möglichkeit des Lebens abgeschnitten wurde? Hätte ich nur über ein kleines Vermögen verfügt, nur über ein Tausendstel von dem, was wohl mancher jener Lebemänner besaß,

die ich im neugebackenen Berlin herumschlendern, die teuren Restaurants aufsuchen und in Equipagen herumfahren sah! Wie gern hätte ich mich nach meinem geliebten Weimar zurückgezogen, dort komponiert und an die sogenannte Kapellmeisterkarriere überhaupt nicht mehr gedacht. Aber ich mußte ja verdienen, und die einzige Möglichkeit dazu sah ich vorerst noch immer in der Ausnützung meiner Dirigentenbegabung. Es war eine böse Zeit, die ich damals in Berlin durchlebte.
Leßmann hatte mich dem Kommissionsrat Engel empfohlen, dem sogenannten »Kroll-Engel«, einer typischen Erscheinung des damaligen Berlin. Er war der Direktor des Krollschen Etablissements, eines großen Gartens, in dem sich ein Theatergebäude befand, an derselben Stelle im Tiergarten, wo heute das Neue Operntheater steht. Während der Sommermonate wurde dort Oper gespielt. Das Ensemble war minderwertig, aber fast sämtliche Gesangsgrößen der damaligen Zeit, in- und ausländische, traten als Gäste auf der kleinen Bühne auf. Man hörte Marcella Sembrich, Sigrid Arnoldson, Perotti, Mirzwinski, das Ehepaar Artôt-Padilla und viele andere. Das war interessant und anregend. Der Herr Kommissionsrat engagierte mich zwar nicht, gab mir aber ein Passepartout, so daß ich stets freien Eintritt hatte. Viele Abende brachte ich bei Kroll zu, aß im Freien zu Abend, hörte einen oder mehrere Akte der Vorstellung und traf wohl auch einen Bekannten. Sonst war mein Leben ziemlich einsam. Das königliche Opernhaus besuchte ich nur zweimal, um den herrlichen Niemann zu hören und zu sehen. Ich versuchte an meiner Oper weiterzuarbeiten, aber es gelang mir nicht. Kaum vermochte ich mich zum Besuch eines der Museen zu entschließen oder ein Buch zu lesen. Ich dämmerte Tag für Tag dahin und Frau Sorge war meine stete Begleiterin. Ich nannte Berlin nur mehr »das große Grab«. Es schien mir, als ob diese Häuser- und Menschenmassen alles verschlängen, was ich Hohes und Schönes erhofft und erstrebt hatte. Das Böse, das mich später dort getroffen hat, lag damals schon in der Luft.
Ein merkwürdiges Erlebnis riß mich vorübergehend aus der Lethargie, der ich immer mehr zu verfallen drohte. Ich hatte aus einem zufälligen Gespräch die Adresse einer Wahrsagerin erfahren und ging zu ihr, ohne meine Absicht irgend jemandem mitzuteilen. Sie wohnte in einer entlegenen Gegend Berlins, wo ich noch nie hingekommen war, und es war ausgeschlossen, daß sie mich kannte. Außerdem zog ich mit Absicht einen alten, abgetragenen Anzug an, so daß ich alles eher als vornehm aussah. Die Frau las in meiner Hand und schlug Karten auf. Sie sagte mir zuerst verblüffende Dinge aus meiner Vergangenheit, die kaum meine nächsten Freunde wußten. Dann fuhr sie fort: »Sie sind in einer Seestadt geboren (Zara) und werden demnächst wieder in eine Stadt nahe am Meer gehen.« (Einige Zeit nachher erhielt ich das Engagement nach Danzig, von dem an diesem Tage und noch lange später keine Rede war.) »Nachher werden Sie sich wieder in einer Stadt nahe am Meere

aufhalten.« (Hamburg.) »Nach einigen Jahren aber werden Sie hierher nach Berlin kommen, eine große Stellung, aber auch viele Feinde haben.« (Auch das ist eingetroffen.) »Ein sehr berühmter alter Herr ist Ihr Gönner.« (Liszt.) »Er hat Sie an einen Hof gebracht.« (Weimar.) »Er wird aber im nächsten Jahr sterben.« (Liszt starb im folgenden Jahre.) So, Vergangenes und Zukünftiges durcheinandermischend, sprach sie ziemlich lange, sich im Vergangenen und, wie sich später herausstellte, auch im Zukünftigen nicht irrend. Ich habe noch einige Male in meinem Leben wahrsagende Leute besucht, aber niemals ein ähnliches Beispiel von Treffsicherheit gefunden. Diese Frau scheint wirklich eine Hellseherin gewesen zu sein.

Eines Tages schickte Hermann Wolff zu mir, der mir schon wiederholt Beweise von Sympathie gegeben hatte. »Fahren Sie heute abend mit mir nach Karlsruhe zum Musikfest,« empfing er mich. »Sie sind mein Gast. Liszt wird sich gewiß freuen, Sie wiederzusehen, und es ist gut für Sie, wenn Sie alle die Leute kennen lernen, die dort zusammenkommen.« Es war wieder der Allgemeine deutsche Musikverein, der dieses Fest veranstaltete. Mein schmaler Geldbeutel ließ mich bisher nicht daran denken, hinzufahren. Mit herzlichem Dank nahm ich Wolffs liebenswürdige Einladung an, und am Abend desselben Tages fuhren wir ab, wobei ich zum erstenmal die Annehmlichkeiten eines Schlafwagens kennen lernte.

Karlsruhe bot ein bewegtes Bild. Die Beteiligung war dieses Jahr besonders stark. Liszt war bereits eingetroffen und mit ihm die beiden jüngsten Töchter Wagners, Isolde und Eva. Fast alle Weimarer Freunde waren da, auch Reisenauer, der auf der Rückreise von Königsberg sich zwei Tage in Berlin aufgehalten hatte, ohne zu ahnen, daß ich dort war. Die Berliner Erlebnisse hatten mich so herabgestimmt, daß ich dem Freunde nicht einmal geschrieben hatte. Ich fand Liszt in einem großen Kreis von Männern und Frauen. »Ich will Sie nun gleich meinen Enkerln vorstellen,« sagte er nach der ersten Begrüßung und führte mich zu den jungen Damen Wagner, die ich in Wahnfried wohl gesehen, aber nicht gesprochen hatte. Auch Mottl war da. Unwillkürlich beneidete ich ihn. Welche Fülle von Glück hatte das Schicksal über diesen Künstler ausgestreut! In jungen Jahren an eine erste Stellung berufen, gestützt durch die Gunst des edlen und klugen Großherzogs, stand ihm nicht nur ein voll befriedigender Wirkungskreis zu Gebot, sondern lag auch die Aussicht auf eine glänzende weitere Laufbahn hemmungslos vor ihm. Schon erzählte er offen, die »Kinder« — gemeint waren die Töchter Wagners — hätten ihm versprochen, daß er im nächsten Jahr den »Tristan« in Bayreuth dirigieren werde. Das Gefühl des Neides war bei mir nie stark ausgeprägt, und fremdes Verdienst habe ich mich stets eher zu würdigen als zu leugnen bemüht. Hier aber, wenn ich an meine eigene Situation dachte, die so trost- und aussichtslos wie möglich war, hier fragte ich mich dennoch, warum wohl das Schicksal alle Gunst auf den einen häuft und den anderen leer ausgehen läßt. Was wußte

man von Mottls Begabung, bevor er nach Karlsruhe kam? Dem Umstand, daß der dortige Hofkapellmeister Dessoff, der einen Nachfolger brauchte, ihn empfahl, verdankte er seinen plötzlichen, gewiß verdienten, aber ungewöhnlich raschen Aufschwung. Mir wollte sich nichts eröffnen. Alles war wie tot, und die Quellen des Glückes schienen verstopft und vergiftet. Später fand ich wohl die Antwort auf solche Schicksalsfragen, wie ich eine jetzt in Karlsruhe gestellt hatte, und die Antwort lautete versöhnend, als ob große, weithin tönende Akkorde angeschlagen würden. Aber man muß andere Gebiete betreten haben als die, durch welche die zu Erfolg, Ruhm und Reichtum leitende Straße führt, um eine solche Antwort zu erhalten.
Ich betrat einmal den Festsaal, in dem Mottl gerade probierte. Große, weithin tönende Akkorde schlugen an mein Ohr, die in mächtigster Steigerung zu einem gewaltigen Höhepunkt führten und dann leise verklangen. Wieder vernahm ich den Namen »Anton Bruckner«; diesmal aber klang er lieblich, denn was ich da hörte, war rein und groß. Es war das Adagio der neuesten, siebten Sinfonie Bruckners, das Mottl getrennt von den übrigen Sätzen beim Musikfest aufführte. Diesen schönsten aller Brucknerschen Sätze mit seinem weitgeschwungenen herrlichen Thema höre ich stets mit wahrer Andacht, die nicht im geringsten dadurch geschmälert wird, daß ich zur Gesamterscheinung Bruckners nie Stellung finden konnte. Hier ein wunderbarer Torso, dort ein Arm, ein Bein, ein Kopf, jedes wertvoll in seiner Art. Wie kommen aber alle diese Trümmer dazu, zu viersätzigen Riesensinfonien zusammengeschweißt zu werden, die Klumpen sind, aber keine organischen Gebilde? Außerdem sieht eine Sinfonie der anderen zum Verwechseln ähnlich. Bereits in der Anlage der Themen dieselbe Faktur, dieselbe Art der Polyphonie, dieselben Übergänge und in allen derselbe Mangel an aufbauender Kraft, der zur Edelqualität vieler Themen in grellem Widerspruch steht. Mit besonderer Freude habe ich stets zur Kenntnis genommen, daß Verehrer Bruckners mich als Interpreten dieser Werke nicht voll nahmen, trotzdem ich mich gewissenhaft und ehrlich bemüht habe, ihnen nahezukommen. Wo ich nicht aufrichtig mitgehen kann, wird auch meine Leistungsfähigkeit sich nicht restlos entwickeln können. Der Ruhm, große Brucknerinterpreten zu sein, bleibe darum ein für allemal neidlos denen überlassen, die etwas anderes in diesen Werken zu erkennen glauben, als ich darin zu finden imstande bin.
Bei diesem Musikfest hörte ich zum erstenmal die Dantesinfonie in orchestraler Aufführung und das große Requiem von Berlioz mit den vier Extraorchestern. Sonst ist mir nicht viel in Erinnerung geblieben, soweit es die musikalischen Darbietungen betraf, wohl aber, alles andere überstrahlend ein Zusammensein mit Liszt, das letzte, in dem ich die volle Wirkung seiner Persönlichkeit empfand. Reisenauer und ich besuchten ihn eines Nachmittags im Hotel und fanden ihn bei einer Sitzung mit den übrigen Vorständen des Musikvereins in recht übler Laune. Wir wollten uns zurückziehen, er aber winkte uns, zu

bleiben; so warteten wir in einer Fensternische das Ende der Sitzung ab, das bald eintrat, da Liszt offenbar keine Lust hatte, weiter zu verhandeln. Die Herren brachen auf und wir meinten, mit ihnen gehen zu müssen, als Liszt uns energisch zurief: »Ihr bleibt da!« — Als wir zu dritt waren, atmete er tief auf, dann klingelte er, bestellte Kaffee und brachte Zigarren herbei. »So,« rief er dann, »jetzt sind wir unter uns, jetzt wollen wir plaudern.« Er begann über Sondershausen zu sprechen und unser Konzert, das ihm in lieber Erinnerung war. Ich fragte ihn, ob ich eine Abweichung von der Partitur der »Faust«-Sinfonie, die sich in seiner Klavierbearbeitung findet, später, wenn ich vielleicht einmal Gelegenheit hätte, das Werk zu dirigieren, instrumentieren und statt des Originals spielen dürfe. Er bejahte lebhaft und meinte, beim Arrangieren ergäben sich öfter Umdichtungen, die dem Original vorzuziehen seien. »Auch beim Übersetzen aus fremden Sprachen ist es so,« meinte er dann. »Viel Ärger habe ich da mit der Übersetzung von Benvenuto Cellini gehabt, trotzdem der treffliche Cornelius die Arbeit gemacht hat,« fuhr er fort. »Da ist es mit den lateinischen Texten angenehm; die bleiben in jedem Land dieselben.«

Dadurch kamen wir auf das Requiem von Berlioz zu sprechen, und ich sprach meine Verwunderung darüber aus, daß Berlioz nach dem erschütternden Dies irae die vier Orchester in zwei Sätzen nochmals verwende, wo sie keine Beziehung zum Text hätten. »Sie haben recht,« sagte Liszt, »namentlich in Lacrymosa wünschte ich sie weg. Die Gelegenheit, diese vier Orchester mehrfach zu verwenden, war gewiß verlockend, aber Berlioz hätte ihr widerstehen sollen.« Er erzählte uns ferner, daß er mit Berlioz Wagners wegen stark auseinandergekommen sei. »Ich bin nicht mit allem mitgegangen, was Wagner geschrieben hat,« sagte er, »ich finde in den Nibelungen viel rein Reflektiertes und wenig Unmittelbares, was mit Musik eigentlich nichts mehr zu tun hat. Aber Berlioz war Wagner gegenüber gehässig, und das vertrug ich nicht. Nach mehreren Jahren trafen wir uns wieder einmal in Paris. Wir beschlossen, zusammen zu soupieren, verabredeten uns aber, daß über Wagner nicht gesprochen werden soll. Da vertrugen wir uns ausgezeichnet.« Über Berlioz' sinfonische Werke sprach er mit wahrer Begeisterung, auch über die Oper Cellini, bei der er nur das schlechte Textbuch bedauerte. Frisch quoll ihm der Redestrom von den Lippen und auch uns war die Zunge gelöst. Oft habe ich gewünscht, daß dieses Gespräch stenographiert worden wäre. Wie lange wir geblieben waren, weiß ich nicht. Es war spät und Zeit, ins Konzert zu gehen, als wir uns verabschiedeten. »Lebt wohl, meine Lieben!« sagte er mit einer Innigkeit im Ton, die noch heute in meinem Herzen nachklingt. Wir gingen aber nun nicht ins Konzert, sondern machten einen Spaziergang in die Umgebung, aßen in einem Landwirtshause zu Abend und spannen die Fäden des wunderbaren Gespräches fort. Für die musikfestliche Welt waren wir an jenem Abend verloren.

Ich fuhr mit Wolff nach Berlin zurück, schaudernd vor dem, was mich dort erwartete. Wieder die demütigenden Besuche bei den Agenten, wieder die negativen Bescheide, wieder dieselbe Aussichtslosigkeit! — Voigt drängte wegen Vollendung der Oper. Da war wohl ein Vorschuß zu erhoffen, wenn sonst alles versagte. Wie lange würde der aber reichen? Was dann? Mottl hatte mich an Angelo Neumann nach Prag empfohlen, der mich aber auch ablehnte.

Eines Tages traf ich den Bariton Alexi, der mit mir in Königsberg engagiert war und auch in unserem Kasseler Konzert mitgewirkt hatte. Wir aßen zusammen und ich schilderte ihm meine Notlage. Vielleicht könne er helfen, meinte Alexi. Der Direktor Jantsch aus Danzig sei gerade in Berlin; ihn wolle Alexi auf mich aufmerksam machen. Am Abend brachte mir Alexi den Bescheid. Jantsch war das letzte Jahr in Danzig und suche billige Kräfte. Er sei bereit, mich zu engagieren, wenn ich für eine Saison von sieben Monaten mit 150 Mark monatlich vorlieb nähme und mich mit dem anderen Kapellmeister, den er bereits engagiert und der dieselbe Gage habe, gleichmäßig in die Arbeit teilen wolle. Also beigeordnet, wenigstens nicht untergeordnet! Ich sagte zu und hatte bei der minimalen Gage doch den Vorteil, keine Agentenprovision bezahlen zu müssen.

Für die nächsten Monate war ich gedeckt und hatte die Aussicht, wieder in die schon halb aufgegebene Dirigentenlaufbahn hineinzukommen. Allmählich zogen hellere Gedanken in meine Seele und die Hoffnung nahm wieder Besitz von meinem Wesen. Nun hatte ich nur einen Gedanken: für einige Zeit hinaus aus Berlin, bevor ich mich in das Danziger Joch einspannen lassen mußte! Jetzt schrieb ich beruhigt an Voigt um einen Vorschuß, den er mir bereitwilligst gewährte. In der Nähe von Eisenach in einem stillen Gasthause fand ich Unterkunft und gute Verpflegung. In den herrlichen Wäldern stärkten sich meine durch die Sorgen der letzten Zeit stark mitgenommenen Nerven. Hier vollendete ich den dritten Akt und schrieb auch die Partitur und den Klavierauszug dieses Aktes. Alles sandte ich an Voigt, der mir nun auch den Rest des Honorars auszahlte. Nachdem er eine Kopie hergestellt und den Klavierauszug zum Stich gegeben hatte, sandte er die Partitur auf meinen Rat an Hermann Levi nach München, während ich Levi gleichzeitig schrieb und ihn an das Interesse erinnerte, das er für meine erste Oper gezeigt hatte.

Der Beginn der Saison rückte heran. Ich kehrte nach einigen glücklichen Wochen von Eisenach gestärkt nach Berlin zurück und rüstete mich zur Fahrt nach Danzig. Wenige Tage vor meiner Abreise überraschte mich Reznicek, den ich zwei Jahre nicht mehr gesehen hatte. Er war verheiratet und hatte einen reizenden Jungen. Auch er wollte zur Kapellmeisterei übergehen und war deshalb nach Berlin gekommen. Es gelang ihm, in Mainz am Stadttheater eine Stellung zu finden. Er führte die Partitur einer Oper »Die Jungfrau von Orleans« mit sich, deren Text er selbst nach Schillers Drama

sich zurechtgemacht hatte. Die Oper ist später in Prag zur Aufführung gelangt. Ich erinnere mich noch dunkel des ersten Monologs der Johanna, der harmonisch sehr originell war. Auch Reisenauer war wegen seines Winterengagements in Berlin eingetroffen und hatte in derselben Pension wie ich Wohnung genommen. Von ihm, Reznicek und Otto Leßmann an die Bahn geleitet, fuhr ich nach Danzig ab.

CARL HAGEMANNS „KUNST DER BÜHNE"

VON

GUIDO BAGIER-WIESBADEN

Dieser starke Band, der soeben unter dem anspruchslosen Titel des wahrhaften Fachmannes erscheint, erregt aus zwei Gründen besondere Teilnahme: aus einem sachlichen Interesse einerseits, sodann aus einer rein subjektiven Einstellung der Person des Verfassers gegenüber.

Das Thema »*Die Kunst der Bühne*« zu behandeln scheint dem oberflächlichen Beurteiler leicht und gefahrlos, aber es genügt der Hinweis auf die Einzigartigkeit der Behandlung nach Zahl und Qualität, um das Bewußtsein einer besonderen Themenstellung und Themenauffassung zu erwecken. Die Zeit der reinen Ästhetik der Schaubühne ist vorüber — so meint man — und erinnert daran, daß seit *Lessings* Dramaturgie begründetes Neue und Originelle nicht erschienen sei. Dieses Nichtsein von Literatur darf nicht verwechselt werden mit einer dringenden Notwendigkeit ohnegleichen. Der Mann der Praxis, sei er nun Schauspieler oder Sänger, Regisseur oder Bühnenarchitekt, hält nichts von kühler These und konzentrierter, allgemeingültiger Formel. Sein Sinn ist ganz und gar verhaftet der sinnlichen Erscheinung eines bestimmten Kunstwerkes, eines bestimmten Gedankens, bestimmter Musik oder bestimmter Szene. So konnte es kommen, daß diese Heftigkeit der *Praxis* den Sinn für nachdenkliche Arbeit ertötete, daß eine Schöpfung, aus dem Augenblick entstanden, im Augenblick verwehte und Gedankenlosigkeit ohnegleichen das andere Extrem der immer leidenschaftlichen Sphäre darstellte. An diesem Punkte setzt das *Hagemannsche* Werk ein: es wurde geschrieben in naivstem Gegensatz zur Praxis, scheinbar verrannt in Theorie und doch berührt von heißer Sehnsucht nach Verwirklichung und Sinnlichkeit. Ein schmales Bändchen aus dem Jahre 1902, »*Regie*« betitelt, bildete den segensvollen, fast naiven Auftakt zu allem folgenden.

Das *Thema* ist in festem Zirkel von vornherein beschlossen: zu ihm gesellen sich die besonderen Schicksale des *Autors*. Die Berufung des bisherigen Feuilletonschriftleiters als Intendant an das Nationaltheater zu *Mannheim*

eröffnete ungeahnte Ausblicke, die zunächst in Kampf und scharfer Nötigung des Sichdurchsetzens verdunkelt werden. Aber allgemach heben sich die Fährlichkeiten und eine Ära beginnt, die äußerlich eine Glanzzeit jener Bühne darstellt, innerlich dem Reifenden von Jahr zu Jahr neue Erkenntnisse abringt. Bereits im Jahre 1908 ist die ehemalige Broschüre »*Regie*« zu einem stattlichen Band von über 400 Seiten angewachsen. Zu ihm tritt das zweite Werk »*Der Mime*«, die älteren Arbeiten »Schauspielkunst und Schauspielkünstler« (1903) sowie »Oper und Szene« (1904) enthaltend. Beide Bücher erleben getrennt mehrere Auflagen, bis sie in diesen Tagen zusammengefaßt und wesentlich überarbeitet als ein stattlicher Band »*Die Kunst der Bühne*« herauskamen.

Die *Genesis* des Werkes schließt bereits *Anlage* und *Charakter* in sich. Es liegt der seltene Fall vor, daß ein *Praktiker* die nötige Distanz zu seiner Bühne hat, um von ihr zu abstrahieren und *allgemeine Grundsätze* zu gewinnen. Niemals wäre dieses gelungen, hätte nicht der junge Verfasser in kühner Unbedenklichkeit den theoretischen Grundstein gelegt: Nur jenem Zufall ist es zu danken, daß an diesen ersten unsinnlichen Keim die weiteren Kristalle frischen Lebens und blühender warmer Erkenntnis anschossen. So liegt ein Werk vor, dessen Verquickung von Spekulation und epischer Schilderung, überzeitlicher Folgerung und zeitlichster Kritik wahrhaft belebend und erquickend ist. In drei umfangreichen Abschnitten werden »*Regie*«, »*Opernregie*«, »*Schauspielkunst und Schauspielkünstler*« abgehandelt, zuletzt ein bedeutsames Kapitel »*Das Deutsche Theater*« angeschlossen. Der Stil Carl Hagemanns ist von jener mühelosen Selbstverständlichkeit, die wichtige Ergebnisse mitteilt ohne zu paradieren, die nur der Sache dienen möchte. Und in der Tat: dieser Sache der Bühnenkunst wird in umfassendster Weise klarer Weg geschaffen und letztes, höchstes Ziel gewiesen! In lückenloser, sachlicher, dabei stets anschaulicher Weise wird der Bestand der Technik aufgezeigt, werden die Funktionen des Direktors, Regisseurs, Dramaturgen umrissen, die verschiedenen Theatertypen nach Bau des Zuschauerraumes und der Bühne besprochen, werden sodann die Probleme der Inszenierung und der Regie im eigentlichen Sinne dargelegt. Hundertfach sind die eingestreuten praktischen Winke und Ratschläge, die nicht nur dem Kunstnovizen und Kunstfreunde, sondern manchem Manne von Erfahrung Neues bringen können.

Der *Opernregie* mag an dieser Stelle besonders gedacht werden. Auch hier geht Hagemann durchaus auf die Praxis zurück; in großzügigen Linien hebt er das Verdienst *Bayreuths* von den Leistungen *Gustav Mahlers* in Wien ab, untersucht rücksichtslos die Fehler der Münchner Wagnerepigonen, der Münchner Mozartrenaissance, um als positive Leistung die Aufführungen der Pariser *Komischen Oper*, die eigenen Bearbeitungen und Inszenierungen des *Ringes*, der *Zauberflöte* und einer Reihe weiterer moderner Opern herauszustellen. Die diesem Hefte beigegebenen Bilder lassen erkennen, was Hage-

mann erstrebt. Er faßt sein Ziel in folgenden Worten zusammen: »Jedes Bühnenkunstwerk trägt seine Spielregeln in sich, und zwar einheitlich für die Gestaltung des Spielplatzes und die darin wirkenden Figuren, für alle schaubaren und hörbaren Elemente des gesamten Darstellungsapparates. Diese besonderen Normen — zu erfühlen, sie greifbar festzustellen und als Ganzes in die szenische Erscheinungsform aufgehen zu lassen, ist die grundlegende Aufgabe des *Regisseurs* — sie aufzunehmen, auszubilden und bei der Nachschöpfung der dramatischen Figur zu spezifischer Wirksamkeit zu bringen, die des einzelnen *Darstellers* — sie durch sinn- und formgemäße Durchbildung des Spielplatzes zu stützen und gleichsam zu symbolisieren, die des *Bühnenmalers*.« Die feinfühlige jeweilige Abwandlung dieses Prinzips gibt den Schlüssel zu allen Hagemannschen Bühnenformungen. Der Persönlichkeit des Urhebers entsprechend kommt es oft zu Zusammenstößen mit hergebrachter Meinung und üblichem Schlendrian. Nur völlige Unfähigkeit jedoch und einseitige konservative Belastung können sich auf die Dauer der in jedem Falle organischen und stilistisch einheitlichen Versinnlichung des Kunstwerkes, wie sie namentlich in den letzten Wiesbadener Inszenierungen des »Tristan«, der »Toten Stadt«, des »Schatzgräbers« und der Gluckschen »Pilger von Mekka« vorliegt, entziehen. »Die Geburt der Szene aus dem Geiste der Musik« — so könnte man die Hagemannsche Praxis in seiner Art gemäßer begrifflicher Prägung formulieren!

Ein Wort sei schließlich über das Schlußkapitel »*Das Deutsche Theater*« gesagt, dieses Theater, das uns mehr wie je zuvor am Herzen liegt, da die Not der Gegenwart auch seine Zukunft hart bedroht. Der Organisator findet beachtenswerte Vorschläge, wie der Not zu steuern sei durch Vereinheitlichung des Spielplans, durch nachbarlichen Austausch eingespielter Werke, durch weise Beschränkung auf das Erreichbare in Szene und Stil. Nicht zum wenigsten übersehen werden darf die ausgezeichnete Charakterisierung der deutschen Bühne schlechthin: »Ein deutsches Kulturtheater hat die künstlerische Aufgabe, in deutschem Sinne möglichst gut und erfolgreich Theater zu spielen. — Daß wir an unseren großen Theatern alljährlich nicht nur einen Querschnitt durch die deutsche dramatische Literatur, sondern auch durch die dramatische Weltliteratur — wie gesagt in bescheidenen Ausmaßen — geben und zu geben vermögen, ist unser Stolz. Kein Volk der Erde macht uns das nach, weil keins dazu in der Lage ist.«

Die *Kunst der Bühne* konnte, so muß gefolgert werden, gleichfalls nur von einem deutschen Bühnenfachmann geschrieben werden — die deutsche Bühne im Hintergrunde, die Teilnahme des kosmopolitischen Kunstfreundes vor sich. Das Standard Work dieser Materie brachte die deutsche Bühne hervor!

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER BÖRSENZEITUNG Nr. 515 (15. November 1922). — »Wilhelm Furtwängler« wird als einer der bedeutendsten lebenden Dirigenten von *Hans Teßmer* charakterisiert.

DEUTSCHE ZEITUNG (17. November 1922, Berlin). — *Karl Grunsky* klagt in seinen »Musikalischen Betrachtungen« über die vielen Unsitten und Nachlässigkeiten, die sich immer mehr bei den reproduzierenden Künstlern eingeschlichen haben. Die falschen Zeitmaßverschiebungen, die Nichtbeachtung des rhythmischen Aufbaus, das ungenaue Beachten von Pausen — Hauptunarten der Sänger, ferner die Undeutlichkeit bei den Streichkörpern der Orchester, das Fehlen der plastischen Gestaltung der Polyphonie und endlich die Pietätlosigkeit des Streichens durch die Dirigenten geben dem Verfasser Anlaß zu diesen zeitgemäßen Betrachtungen.

BERLINER TAGEBLATT Nr. 497 (2. November 1922). — Der Direktor des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg *Georg Hartmann* spricht über den »Künstlerischen Nachwuchs an den deutschen Opernhäusern«. Der Autor führt in fesselnder Weise ein Zeitbild vor Augen, das den der Kunst und dem Theater Nahestehenden mit wahrem Schrecken erfüllen muß. Die Not der Zeit, die Unmöglichkeit für das Gros der Sänger, ihren Lebensunterhalt zu erwerben, macht ein ausreichendes Gesangsstudium beinahe unmöglich. Die Vorbedingungen für ein erfolgreiches Studieren sind in den meisten Fällen nicht vorhanden. Dagegen bewirken Unterernährung, seelische Depressionen durch die Schwere der Zeit oft ein zu frühzeitiges Abbrechen des Studiums. Alle Hoffnungen und Ideale stürzen zusammen wie ein Kartenhaus. Die Opernhäuser rekrutieren sich heute meistens aus Ausländern und Gastspielen ausländischer Künstler. All diese Dinge machen es dem Theaterleiter naturgemäß unmöglich, sich ein festgefügtes Ensemble zu schaffen, mit dem er künstlerisch hochwertige Leistungen schaffen kann. Und man kann wohl sagen, daß in ein paar Jahren diese Zersetzungserscheinungen sich voll ausgewirkt haben werden. Ähnlich geht es mit den jungen Komponisten — auch da völliger Rückgang der Produktion, bedingt durch die immer steigende Teuerung des Materials und der ganzen Lebenshaltung, die ein ungestörtes Arbeiten nur den Komponisten gestattet, die in der glücklichen Lage sind, unabhängig vom Geldverdienen-müssen allein ihrer Kompositionstätigkeit zu leben.

(16. November 1922). — Sanitätsrat *Dr. Kirschner* spricht über das »Berliner Ärzteorchester« und zeigt die Ziele und die Ideen, derentwegen sich dies Orchester gebildet hat und aufrecht hält.

VOLKSZEITUNG (7. November 1922, Berlin). — »Hausmusik« von *Julian Michaelis* ist eine Anregung in unserer armen Zeit zur Pflege guter Hausmusik.

(28. Oktober 1922, Berlin). — »Carusos Lampenfieber« ist ein Nachdruck aus den Erinnerungen an Caruso von Geheimrat *Ledner*. Interessant ist dabei das Carusofläschchen, von dem Ledner spricht. Dieses Fläschchen wurde mit einem ganz harmlosen Elixier gefüllt, das aus Wasser, Anis und ähnlichen Ingredienzien bestand. Wurde nun Caruso während des Singens nervös oder glaubte er, daß die Stimme an Schönheit momentan einbüße, so trank er in einer Gesangspause unbemerkt den Wundertrank aus. Er hatte in jedem seiner Kostüme eine versteckte Tasche für dieses Fläschchen (so daß er also seine Nachbarin nicht immer um das ihre zu bitten brauchte).

VOSSISCHE ZEITUNG (7. November 1922, Berlin). — *Adolf Weißmann* schildert das »Orchesterelend« in kurzen, treffenden Worten, die die Tragik dieser ganzen kunstfeindlichen materialisierten Zeit grell aufleuchten lassen.

BAUTZENER NACHRICHTEN. — »Heinrich Schütz und seine Beziehungen zu Bautzen« von *Herbert Biehle*. Man findet hier zwei unbekannte Briefe des Meisters, in denen er einen seiner Schüler als Organist empfiehlt.

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG Nr. 43, 44, 45, 46 (27. Oktober, 3., 10., 17. November 1922, Berlin). — »Arbeitsgemeinschaft der Konzertvereine« von *Lothar Band*. »Neue künstlerische Ziele des Deutschen Sängerbundes« von *Ernst Schlicht*. »Ein Nachwort zur Berliner Schönbergaffäre« von *Paul Schwers*. — (Nr. 44). »Programm und Musik« von *Rudolf Hartmann*.

»Die internationale Gesellschaft für neue Musik« von *Heinz Pringsheim.* — (Nr. 45). »Heinrich Schütz« von *Hans Joachim Moser.* »Verschiedene ungelöste Fragen bei den Werken F. Liszts« von *August Stradal.* »E. T. A. Hoffmanns Verteidigung seiner ‚Freischütz'-Kritik« von *Max Dubinski.* — (Nr. 46). »Der Philosoph aus dem Geiste der Musik« von *Hans Teßmer,* ist eine Kritik des Buches »Die Offenbarung der Musik« von Walter Dahms. »Musikalische Betrachtungen und Gedankensplitter« von *Emil Petschnig.* »Carl Nielsen« von *Hans Tørsleff.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 44 (1. November 1922, Berlin). — »Der Klangsinn der Tiere« von *Karl Westermeyer.* »Wiener Miszellen« von *Ferdinand Scherber,* amüsante Schlaglichter des derzeitigen Musikbetriebes in Wien.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Nr. 21 (1. November 1922, Leipzig). — »Zum 250. Todestag von Heinrich Schütz« sind eine Reihe Artikel dem Meister gewidmet. *Alfred Heuß* preist den großen Mann und Künstler, der für die ganze Entwicklung unserer deutschen Musik so unendlich segensreich gewesen ist. *Friedrich Richter* gibt einen Beitrag über die »Passionen von Heinrich Schütz« und *Hugo Leichtentritt* würdigt den Meister »und seine Bedeutung für unser Musikleben«. *Max Schneider* liefert einen Aufsatz »Zur Wiedergabe Schützscher Musik«, während *Rudolf Steglich* die Fäden zwischen »Schütz und Händel« aufspürt.

Nr. 22 (15. November 1922, Leipzig). — Eine musikwissenschaftliche Abhandlung über »Richard Wagners Parsifal und den gregorianischen Gesang« von *Thomas Hagedorn* leitet das Heft ein. Es folgen, von *Erich H. Müller* veröffentlicht, »Zwei ungedruckte Briefe von Robert Franz an Albert Fuchs«. *Franz Thierfelder* berichtet über »Die Sängerfahrt deutscher Studenten nach Nordosteuropa«. *Alexis Hollaender* bringt in »Musik-Ästhetisches und -Pädagogisches« eine Reihe amüsanter Anekdoten, meist Selbsterlebtes.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG Nr. 37/38 (28. Oktober 1922, Köln). — *Rudolf Simonsen* weiß uns den »Dänischen Tonmeister Carl Nielsen« nahezubringen und gibt eine einfühlende Charakteristik dieses Komponisten.

Nr. 39/40 (11. November 1922, Köln). — Fortsetzung des Aufsatzes von *Simonsen* aus dem vorigen Heft. Dann eine Abhandlung über »Eine bedeutsame Erfindung im Klavierbau« von *C. Franz.* Es ist dies die Frage der Auswählung der Hölzer für den Resonanzboden. Die Firma *Grotrian, Steinweg Nachf. in Braunschweig* hat nun in dieser Beziehung eine neue Bearbeitung und Auswahl der Hölzer getroffen, die jedem der gebauten Instrumente einen eigenen individuellen Klang geben.

NEUE MUSIKZEITUNG Nr. 3 (2. November 1922, Stuttgart). — *Erich H. Müller* eröffnet das Heft mit einem Artikel über »Heinrich Schütz. Zum 250. Todestag«. — »Heinrich Schützens geschichtliche Einstellung« von *Hans Joachim Moser* gibt ein klares Bild der historischen Entwicklung des Schützschen Schaffens und seiner Ausstrahlungen. »Welche Werke von Schütz können wir heute aufführen?« von *Hermann Keller.* Der Autor unternimmt es, die bisher nur für den Forscher und den historisch Interessierten wertvollen Werke des Meisters zu ordnen und Winke zu geben, wie man diese Oratorien, Passionen und anderen Chor- und Gesangswerke der Praxis wieder zugänglich machen kann. »Vier Briefe von Heinrich Schütz« und ein chronologisch geordnetes »Verzeichnis der Werke von Heinrich Schütz« von *Erich H. Müller* beschließen den dem Altmeister gewidmeten Teil dieses Heftes. *Gotthold Frotscher* gedenkt des 150. Geburtstages von »Johann Nepomuk Mälzel«, dem genialen Erfinder des Metronoms.

Nr. 4 (16. November 1922). — »Modernkritische Hörmethode« von *Hans Schorn.* Eine Ermahnung, die ein objektiver Hörer der Musik, sei sie alt oder neu, schrieb. ». . . Gleiches Recht für alle fordere ich, wenn ich vom Hörer intensive Aufmerksamkeit verlange, ob er sich nun auf solidem historischen Boden befindet oder diesen mit dem noch unsicheren Terrain der zeitbedingten Hypothesen vertauscht, er soll nicht das Alte um des Neuen willen wegwerfen wie verächtlichen Plunder, sondern sehr wohl als unstudierter Hörer, nicht als studierter Horcher wieder die Elastizität erlangen, sich auch auf den gemeinsamen Triebboden aller Gegenwartskunst zu stellen. Man verlache nicht mehr aus unklarer Anmaßung die Gebärden dieser Neuschaffenden, weil unsere eigenen inneren motorischen Kräfte vorläufig nun einmal versagen, sie in ihrer Naturgewißheit und unbändigen Wachstumslust zu verstehen. Man spotte nicht, wenn an der äußersten Peripherie von eben aus dem Ei Gekrochenen naturgemäß allerhand Entgleisungen passieren, wenn auf oft haardünnem Scheidegrat

ernsteste Kunstprobleme mit fast seiltänzerischer Kühnheit jongliert werden...«. »Die Wechseldominanten« von *Robert Hernried*. — Schluß des Artikels »Franz von Holstein« von *Felix H. Bruns*. — *W. Domansky* »Zum Gedächtnis von Karl Fuchs«.

HELLWEG Nr. 44 (1. November 1922, Essen). — »Instrumentalmusik« von *Richard Lange*. Aus dem Besprechungsteil dieses Heftes mag ein Auszug aus einer Kritik von *Rolf Cunz* über Hindemiths »Junge Magd« in Bochum hier eine Stelle finden: »Von Haydn zu Hindemith? Es gab einige Opposition in Bochum... Für die Kritik handelt es sich darum, zu entscheiden, ob dieser Mann der Musikentwicklung nützen kann. Da ist ein unbedingtes *Ja* die einzige Antwort. *Schulz-Dornburg* leitete seinen *Hindemithabend* mit einer grundsätzlichen Erneuerung, Wiedergeburt Haydns ein. Kein Dutzendorchester würde Haydns abgegriffene B-dur-Sinfonie vor dem Eindruck der Überlebtheit retten. Die Bochumer vermögen es. Sie bauen sogar damit einen elastischen Steg zu Hindemith... Der Klangökonom Hindemith hat mit seiner frei tonalen Siebenstimmigkeit (Flöte, Klarinette, Altstimme und Streichquartett!) den Sinn einer streng behauenen melodischen Expression erfaßt, die uns von der ermüdenden Weitschweifigkeit unserer Alten befreien könnte... Im Anschluß *daran* mutete Mahlers chinesisches Lied von der Erde wie eine gehobene Jahrmarktsfeier aus dem Orient an.«

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Nr. 15 (1. November 1922, Dortmund-Essen). — *E. Dahlke* »Friedrich E. Koch«. — »Was ist uns heute das Eitzsche Tonwort?« von *Heinrich Werlé*. — »Musikalische Romane und Novellen« von *E. Dahlke*. — »Amtsbezeichnung und Einstufung« von *Walter Zahn*.

Nr. 16 (15. November 1922). »Zur dritten Schulmusikwoche« von *E. Dahlke*. — »Darstellendes Singen« von *G. Gerstenmaier*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 11/12 (August/September 1922, Leipzig). — »Die Entstehung der Wassermusik von Händel« von *Wolfgang Michael*, nach einer neuentdeckten Urkunde. — »Ignaz von Beeke und seine Instrumentalkompositionen« von *Friedrich Munter*. — »Beiträge zur Tielke-Forschung« von *Georg Kinsky*. — »Ein Memorial Joh. Kuhnaus« von *Arnold Schering*. — Ferner vier Berichte über Bückeburg, Düsseldorf, Salzburg und Donaueschingen.

KUNSTWART Heft 2 (November 1922, Dresden). — Ein Abdruck aus *Paul Bekkers* soeben in der Deutschen Verlags-Anstalt erschienenem Buch »Klang und Eros«: »Der sinfonische Stil«.

AUSLAND

LE MENESTREL Nr. 43 (27. Oktober 1922, Paris). — *Henri de Curzon*: »Théophile Gautier und die Musik.« Anläßlich des 50. Todestages von Théophile Gautier erinnert der Verfasser an den berühmten Kritiker, der, obgleich nicht selbst Musiker und sogar in dem Ruf stehend, ein Musikfeind zu sein, eine große Anzahl wertvollster Musikkritiken verfaßt hat. Besonders rühmt er seine Besprechungen Meyerbeers, Rossinis, seine verständnisvolle Sympathie für Berlioz, seine Liebe zu Beethoven, dessen 9. Sinfonie er »das Testament seines Genies, in dem er wie der Adler zur Sonne fliegt«, nennt, und die Tatsache, daß er Richard Wagner geradezu für Frankreich entdeckt hat. Seine übrigen Beziehungen zur Musik sind zahlreich genug. Eine ganze Reihe von Balletts hat er geschrieben, die der Verfasser anführt: »Giselle oder die Willis«, wozu Adam, die »Péri«, zu der Burgmüller, »Pâquerette«, zu der Benoist und besonders »Sakuntala«, zu der Ernest Reyer die Musik geschrieben hat. Von letzterem stammt auch die Musik zu »Le Sélam«, eine Sinfonie mit Gesang, deren Verse von Gautier sind. Außerdem sind eine große Anzahl Gautierscher Gedichte vertont. Es existieren 495 Melodien zu seinen Texten. Unter den Komponisten befinden sich Künstler von Berlioz bis Fauré, von Reber bis Duparc, von Gounod bis Carraud.

Nr. 44 (3. November 1922). — »Das Musikfest in Salzburg« gibt *Josef Baruzi* Gelegenheit, grundlegende kritische Bemerkungen anzuknüpfen. — *Paul Bertrand* bespricht die vieraktige Musiktragödie »Die Tochter Rolands« von Henri Rabaud, die, vor 20 Jahren in der Opéra comique aufgeführt, jetzt von der Großen Oper übernommen und in vollendeter Aufführung herausgebracht wurde.

Nr. 45 und 46 (10. und 17. November 1922). In ausführlichen Untersuchungen beschäftigt sich *André Schaeffner* mit dem »Schicksal einiger antiwagnerischer Vorurteile«. — In der Opéra comique wurde eine neue Oper »Wenn die Glocke tönen wird«, lyrisches Drama in einem Akt, Dichtung von J. d'Hansewick und P. de Wattyne, Musik von Alfred Bachelet, zum ersten Male aufgeführt. *Gustave Samazeuil* widmet ihr eine ausführliche begeisterte Besprechung. Der Komponist, der 1890 den Rompreis errang, trat 1897 mit »Fiona«, einem lyrischen Drama in vier Akten, hervor, aus dem ein Teil mit Chören im Lamoureuxkonzert erfolgreich aufgeführt wurde. Von 1907—1919 war Bachelet Kapellmeister an der Großen Oper. In dieser Zeit erschienen »Die Liebe der Undinen«, sinfonisches Gedicht für Tenorsolo, Frauenchöre und Orchester, das bei Colonne, »Joie« und »Der Traum der Sulamith«, die bei Lamoureux aufgeführt wurden. Ein lyrisches Drama von ihm »Scemo« ging am 6. Mai 1914 über die Bühne der Großen Oper und wurde auch während des Krieges noch oft gespielt. 1919 ging Bachelet als Direktor an das Konservatorium von Nancy und reorganisierte die dortigen städtischen Sinfoniekonzerte, ein Versuch, der gerade nach dem Kriege außerordentlich schwierig war, ihm aber glänzend gelang.

LE MONDE MUSICAL Nr. 19 und 20 (Oktober 1922, Paris). — *A. Mangeot* veröffentlicht ein Interview mit den Virtuosen Ignaz Paderewski, Alfred Cortot und Jacques Thibaud, die er von Paris nach Havre begleitet, wo sie sich zu einer großen Konzerttournee nach Amerika einschifften. — *Lazare Saminsky* behandelt anschließend hieran den für die in Amerika konzertierenden Künstler nicht zu unterschätzenden »Einfluß der Neuyorker Damen auf das Musikleben«. — Ein Anonymus preist in einem ausführlichen Aufsatz den Sänger Thomas Salignac, der demnächst zum erstenmal in Paris Gesangsunterricht geben und eine Opernschule leiten wird. Salignac, 1867 in Générac geboren, studierte in Marseille die Bildhauerkunst und bildete sich gleichzeitig am Konservatorium zum Violinvirtuosen aus. Daneben trieb er zu seinem Vergnügen im Freundeskreise die Gesangskunst. Auf die Möglichkeiten, die in seiner Stimme lagen, aufmerksam gemacht, trat er dann zu ernsten Studien in die Gesangsklasse des Konservatoriums ein und wurde zum Bariton ausgebildet. Als solcher schlägt er ein ihm angebotenes Engagement aus und geht zu weiterem Studium nach Paris, wo ihn Edmond Duvernoy als — Tenor entdeckt. Bald trat er mit größtem Erfolg in der Opéra comique auf. Es folgte ein Engagement an die Metropolitan Oper in Neuyork, wo er mit den größten Künstlern und Künstlerinnen zusammen als Romeo, Don José, Faust usw. sehr erfolgreich wirkte. Nach Frankreich zurückgekehrt, ließ er sich in Nizza engagieren, sang aber auch in Brüssel und Paris. Ein Jahr vor dem Krieg übernahm er die Direktion der Oper in Nizza. Der Krieg ließ ihn diese Stellung wieder aufgeben. Er betätigte sich jahrelang als Krankenpfleger. Nach dem Friedensschluß ging er wieder nach Brüssel, um jetzt in Paris eine Lehrtätigkeit zu beginnen. Übrigens hat er als Herausgeber der Revue »Lyrica« dort und in anderen Blättern sich vielfach theoretisch über die Kunst des Gesanges geäußert. — Von deutschen Künstlern werden in dem Blatt Lilli Lehmann von *Vera Janacopulos* und Eugen d'Albert von *Elsa Schavelson* sehr sympathisch behandelt. — Über das französische Musikfest in Amsterdam berichtet *Gaston Frey*.

MONTHLY MUSICAL RECORD Nr. 623 (1. November 1922, London). — »Charles Santley (1834 bis 1922).« Von *Francesco Berger*. In Santley hat England einen seiner größten Oratoriensänger verloren, der sich zwar auch auf der Bühne versucht hat, aber dort, da ihm jede schauspielerische Begabung fehlte, keinen Erfolg errang. Dagegen ist er als Oratoriensänger bis in sein hohes Alter gefeiert worden. — *Fréderick Niecks* setzt seine »Ergänzungen und Verbesserungen zur Biographie Robert Schumanns« fort. — »Félipe Pedrell (1841—1922)« von *M. D. Calvocoressi*. Dem verstorbenen spanischen Komponisten widmet der Verfasser einen wehmütigen Nachruf. »Sein Tod fällt in eine Zeit, in der das Kapitel in der Geschichte der musikalischen Entwicklung, mit der sein Name für immer verknüpft bleiben wird, als beendet angesehen werden kann. Er war der letzte große Vertreter einer nationalistischen Bewegung in der Musik.« Dieser Nationalismus ließ ihn auf die frühe spanische Musik zurückgreifen und führte ihn zu einer Arbeit, deren Ergebnis die unschätzbare »Hispaniae Schola Musica Sacra« wurde. Tragisch war es für ihn, daß diese historischen Studien, die ihn ernährten, seine eigenen Kompositionen in den Schatten stellten. Er litt unter der Gleichgültigkeit seiner Landsleute, in deren Folge auch das Ausland von ihm keine oder nur wenig Notiz nahm. Der Verfasser rühmt seine Oper »La Celestina«, die allerdings mehr musikalische als Bühnen-

Korngold, »Die tote Stadt«, zweites Bild

Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden
Regie: Carl Hagemann
Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

Schreker: »Der Schatzgräber«, zweiter Akt

Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden
Regie: Carl Hagemann
Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

qualitäten besitzt, sowie »Los Pireneos«, ein Werk, dem größter Erfolg im Konzertsaal gewiß sein müßte. Pedrell sei ein Vorläufer, und man könne nur wünschen, daß ihm das Schicksal der Vorläufer erspart bleibe, daß andere ernten, wo er gesät, und sein Name vergessen werde über den Namen derer, die, auf ihm fußend, zur Höhe gelangen.

MUSICA D'OGGI Nr. 10 (Oktober 1922, Mailand). — *Arnoldo Bonaventura* würdigt das Schaffen »Félipe Pedrells« eingehend, nachdem er dessen Leben erzählt hat. Am 19. Februar 1841 zu Tortosa geboren, trat Pedrell mit sieben Jahren in den Kirchenchor seiner Vaterstadt ein und genoß den musikalischen Anfangsunterricht bei dem Dirigenten Juan Antonio Nin y Serca. Später bildete er sich autodidaktisch weiter und trat bereits 1856 mit einem »Stabat mater« zu drei Stimmen als Komponist hervor. Viele Werke für Klavier, Violine und Orchester folgten, ehe er mit der schon 1868 in erster Fassung vollendeten Oper »Der Letzte der Abenceragen« 1874 im Gran Teatro del Liceo zu Barcelona einer weiteren Öffentlichkeit bekannt wurde. Eine ganze Reihe Opern folgten, bis er mit der Trilogie »Los Pireneos« sein Meisterwerk schuf, in dem sein nationalistischer Stil reinsten Ausdruck fand. Jedoch ist hier schon Wagnerscher Einfluß spürbar, der in seiner Oper »La Celestina« so stark ist, daß man diese »einen spanischen Tristan« genannt hat, während es nur ein tristanisierendes Werk ist. — *Maurizio Emmanuel*: »Die Vorbilder der großen Meister«.

IL PIANOFORTE Nr. 6—7 (Juni-Juli 1922, Turin). — *Vittorio Gui*: »Puccini«. — *Fernando Liuzzi*: »Tristan und Isolde als dramatische Dichtung«. — Es folgen Berichte über das Musikleben in den Hauptstädten der europäischen Länder.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 22 (28. Oktober 1922, Zürich). — »Die Choralbearbeitung von Bach bis zur Choralphantasie Regers in gedrängter Form« von *Johannes Müller*.

Nr. 23 (4. November 1922). »Tröstliche Bücher« von *Anna Roner*. — Fortsetzung des Artikels von *Müller* aus Heft 22.

Nr. 24 (11. November 1922). Fortsetzung des Artikels von *Müller* aus Heft 22/23. — Bericht über die Tagung der »Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft«.

Nr. 25 (18. November 1922). »César Franck« von *Otto Keller*. Zum 100. Geburtstag des Meisters. Von besonderem Interesse dürfte eine Notiz dieses Blattes über *Walter Dahms* sein, der für seine »Offenbarung der Musik« als erster seiner Gilde den Ehrenpreis der Nietzschegesellschaft erhielt. Die Notiz weiß von den Studien zu berichten, die den Schriftsteller in Italien festhalten, um eine Reihe künstlerisch-wissenschaftlicher Arbeiten zu schaffen, die umfassende kritische Darstellungen der Gesangskunst, namentlich in der Oper, geben und damit zur Lösung der modernen Musikprobleme beitragen sollen. *Ernst Viebig*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unsere Bilder gehören diesmal der modernen Bühne. Es sind Inszenierungen *Carl Hagemanns* am Wiesbadener Staatstheater, die Entwürfe stammen von *Lothar Schenk-von Trapp*. In Guido Bagiers Aufsatz sind einige von ihnen erwähnt. Was unseren Nachbildungen fehlt, ist die Farbe und das Licht, auch verhindert die Photographie, die uns als Vorlage diente, die richtige Vorstellung von den Tiefendimensionen. Das geschulte Auge jedoch erkennt, was an diesen Bühnenbildern neu und zwingend ist. Neben den beiden dekorativen Entwürfen zum »Tristan« (1. und 2. Akt) sind es vornehmlich die zur »Josephslegende« und zu Glucks »Pilger von Mekka«, über deren starke Wirkung im 2. Heft des fünfzehnten Jahrgangs der »Musik« auf Seite 150 eingehenderes berichtet worden ist. Die Inszenierungen von Korngolds »Toter Stadt«, dem »Schatzgräber« von Schreker, wie von »Hoffmanns Erzählungen« stammen aus der vorigen Spielzeit; sie alle sind Musterleistungen moderner Auffassung, sie zeigen die Einstellung auf das Zeitgefühl, ohne ins Bizarre abzuschweifen, beweisen trotz der durch die Not der Gegenwart bedingten Vereinfachung Reichtum und spiegeln die feinfühligste Anpassung an das stilistische Element der Musik zu den Werken wider, denen sie dienen.

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

E. T. A. HOFFMANN: *Musikalische Dichtungen und Aufsätze.* — KARL GRUNSKY: *Anton Bruckner.* — HERMANN ABERT: *Goethe und die Musik.* — HERMANN SOMMER: *Laute und Gitarre.* — HANS JOACHIM MOSER: *Musikalischer Zeitenspiegel.* — HERMANN UNGER: *Musiktheoretische Laienfibel.* — HANS HOLLERUP: *Musikeranekdoten.* Musikalische Volksbücher im Verlag: J. Engelhorn, Stuttgart.

Es ist wirklich erfreulich, wenn heute noch ein unternehmender Verleger eine neue Sammlung von guten Musikbüchern herausbringt. Ein volles Lob sei daher J. Engelhorns Nachf. (Stuttgart) gespendet, denn die fein ausgestatteten sieben gelben Bändchen, mit der er seine Reihe eröffnet hat, bieten überwiegend Treffliches, Empfehlenswertes.

1. Am umfangreichsten (370 S.) ist der Band, der *E. T. A. Hoffmanns* »*Musikalische Dichtungen und Aufsätze*« enthält. Der Herausgeber Ad. Spemann will hier alles vereinigen, was in Hoffmanns Werken musikalischen Inhalt hat; er gibt die kurzen Novellen, die sich auf die Musik beziehen ganz, die Kreisleriana im Auszug, sodann alle Rezensionen und musikästhetischen Schriften. Eine solche Sammlung ist nicht neu, ja wir haben eine, die auch die hier leider fehlenden Notenbeispiele bringt; aber so vollständig wie diese ist keine. Man staunt immer wieder über die Prophetengabe dieses Gespenstersehers, der freilich als Kritiker weit genialer war denn als Schaffender. Ich möchte nur bemerken, daß die Bezeichnung »Musikalisches Drama«, die Hoffmann wohl zuerst geprägt hat, nicht nur in dem berühmten »Wagnerschen« Dialog von 1813 »Der Dichter und der Komponist« sich findet, sondern schon 1810 in einer Besprechung von Glucks »Iphigenie in Aulis« (also nicht »Musikdrama«, wie es in der nicht von Hoffmann herrührenden Überschrift heißt), dann 1814 mehrmals in einem Aufsatz über Spontini erscheint. — Warum aber fehlt Hoffmanns Freischütz-Kritik aus der Vossischen Zeitung? Die war doch wichtig.

2. *Herm. Abert, Goethe und die Musik.* — Wieviel ist darüber schon geschrieben, nicht zuletzt in dem schönen zweibändigen Buche von W. Bode! Der Leipziger Musikhistoriker geht dem Problem »War Goethe musikalisch?« herzhaft zuleibe, indem er diese Fragestellung als falsch bezeichnet: Goethes Stellung zur Musik darf nicht aus unserer, sondern nur aus seiner Zeit beurteilt werden, und dies hat Abert in seinem kurzen, aber sehr gehaltvollen Büchlein (120 S.) in geistvoller Weise durchgeführt. Aber mehr noch, er untersucht auch das musikalische Wesen in Goethes Lyrik und im Faust. Leider zwang die Kürze, vieles nur zu berühren, sonst hätten Stellen aus Briefen an Kayser, aus Wilhelm Meister (Festspielidee, unsichtbares Orchester), aus Eckermann (Oper) noch viel Wichtiges ergeben. Weiter könnte man erkennen, daß nicht nur die Lyrik und, nach Abert, der Rhythmus für Goethes Musikempfinden spricht, sondern etwas tief Musikalisches in seinen Gestalten liegt. Ottilie z. B. mit ihrer leitmotivisch verwandten Gebärde der jungfräulichen Abwehr ist ganz aus musikalischem Fühlen geboren.

3. *Karl Grunsky, Anton Bruckner* (126 S.). Daß Dr. Grunsky in Stuttgart nicht nur enthusiastischer Verehrer, sondern auch einer der besten Kenner Bruckners ist, daß er durch seine (leider noch nicht gedruckten) Bearbeitungen für 2 Klaviere und durch seine Vorträge für Bruckner unendlich viel getan hat, ist bekannt. In diesem Büchlein gibt er eine Quintessenz, indem er jede Sinfonie in ihren Sätzen kennzeichnet. Man kann viel daraus lernen. — Nur einige Bemerkungen: Mit Recht urteilt Grunsky, daß Hans Richter durch seine Nichtbeachtung sich an Bruckner versündigt habe. War das ein Fehler des Charakters oder des Intellekts? Darauf nur kommt es an. Hätte er aus Liebedienerei gegen Hanslick und die Brahmsclique gehandelt, dann wäre er zu verachten. Aber will Grunsky das einem solchen Namen gegenüber behaupten? Wenn nicht, so fehlte er aus Unverstand: dann trifft ihn kein moralischer Vorwurf. — Warum aber nennt Grunsky nicht den Namen des »Spießgesellen Hanslicks«, der sich mit dem Urteil über die E-dur: »Bruckner komponiert wie ein Betrunkener« und anderen Schimpfereien für ewig blamiert hat? Es ist ein gewisser Dömpcke in Königsberg. —»Daß ein Scherzo thematisch mit dem langsamen Satz verbunden, wird sonst kaum vorkommen.« Doch: in Schumanns B-dur-, besonders aber in der d-moll-Sinfonie. Und noch eins: Ich kann den Vorwurf einer Tendenz des Verfassers nicht verschweigen. In seinem ausführlichen Schriftenverzeichnis, wo selbst kleine Artikel stehen, verschweigt er das Bruckner-Buch von Erich Schwebsch (vorher in den Bayreuther Blättern), wohl das Tiefste, was über den Mei-

ster gedacht ist. Er verschweigt ferner das Verdienst Hermann Levis um Bruckner, das größer war als das Mottls. Er verschweigt alles, was mit Berlin zusammenhängt, obwohl er aus Decseys Buch ersehen hatte, daß Bruckner die Berliner Triumphe höher anschlug als irgendwelche anderen; er verschweigt Klindworth und Muck, besonders aber Siegfried Ochs, der in Norddeutschland zu Bruckners Lebzeiten für den Meister durch seine unvergleichlichen Aufführungen des Tedeum bahnbrechend gewirkt hat. Gerechtigkeit ist die Grundlage jeder Bestrebung, auch der völkischen.

4. *Herm. Sommer, Laute und Gitarre.* Dies reizend und lehrreich mit 16 Bildern von alten Instrumenten ausgestattete Büchlein (100 S.) gibt eine dankenswerte Literaturübersicht und versteht es trefflich, für die Lautenkunst zu wirken, die »recht geeignet ist, gewisse neuzeitliche Gegensätze zwischen Laienkunst und ‚hoher' Kunst auszugleichen«; auch eine gute historische Einführung gibt der Verfasser und ebenso praktische Ratschläge für Spielweise und Ankauf.

5. *Hans Joachim Moser, Musikalischer Zeitenspiegel* (120 S.). Der geistvolle Musikforscher hat einen hübschen Gedanken in seiner liebenswürdig plaudernden Weise durchgeführt: Urteile, Schilderungen, Gefühlsergüsse, Eindrücke der Musik aus allen Zeiten und Ländern zusammenzustellen; von den wilden Völkern führt er uns über die Griechen und das Mittelalter bis in die neueste Zeit. Was da alles von reizenden Entdeckungen steht, das soll man selbst lesen. Aber »Ardinghello« ist kein Drama, und was S. 97 über Bismarck gesagt wird, ist unrichtig (s. meinen Aufsatz über »Bismarck und die Musik« im »Bismarck-Jahr«, Hamburg 1915). — Was ist ein »künstlerisches Nervenkostüm«? — Einen Satz kann ich doch nicht übergehen: »Wenn auch ein Weber, Wagner, Schumann usw. manch feines Wort über Musik geprägt hat, so fehlt es ihnen doch meist an der gedanklichen Schulung oder dem spekulativen Interesse.« Na ja, stolz lieb ich den Musikästhetiker — sollte er aber zufällig Wagners Schrift »Beethoven« kennen, so findet er da vielleicht doch ein Körnchen »für die Philosophie Ausnutzbares«.

6. *Herm. Unger, Musiktheoretische Laienfibel* (127 S.). Ein Büchlein von musterhafter Klarheit, nicht weil, sondern obgleich keine Notenbeispiele gegeben werden (dies hält der Verfasser für unnötig, doch ist nicht einzusehen, warum durch Notenbeispiele die Sache nicht noch deutlicher werden könnte). Auch möchte ich bezweifeln, daß dies Buch keine gründlichen musikalischen Vorkenntnisse voraussetzt: Das zweite Kapitel über »die formalen Elemente der Musik« ist nicht so einfach, wie der Verfasser glaubt. Aber was getan werden kann, um Schwieriges verständlich zu machen, ist hier geschehen. Es ist erstaunlich, was alles in einem so kurzen Büchlein besprochen ist, und zwar mit gründlicher Kenntnis auch der neuesten Theorien und Forschungen. Einige Bemerkungen: Das Zitat S. 47 ist falsch. — Zu S. 43: »Bach drückt mit gleichen Mitteln Flehen und Heuchelei aus«: Die Musik kann überhaupt nicht Heuchelei ausdrücken. — S. 88: Im »Don Juan« gibt es ja keine Posaunen. S. 115: Daß Bruckner seiner Neunten das »Tedeum« anhängen ließ, ist nicht richtig. S. 95: Ein Ausfall gegen das »Uminstrumentieren«. Aber fast alle Aufführungen der Neunten verwenden ja Wagners Änderungen. Will Unger lieber die Originalfassung hören oder besser — nicht hören? Daß H. v. Bülow den Werken, die er leitete, häufig Gewalt antat, muß ich leugnen. Hat Unger diesen unvergleichlichen Dirigenten noch gekannt? Er folgt wohl, wie aus S. 50 hervorgeht, den Verleumdungen Weingartners. — Ungers Büchlein ist besonders warm zu empfehlen.

7. *Musikeranekdoten*. Gesammelt von *H. Hollerup* (125 S.). Neben vielen schwächeren finden wir hier auch einige nette Anekdoten. Aber selbst zur Witzesammlung gehören Kenntnisse. Die Lachner-Bülow-Geschichte (S. 40) wurde noch von Lachner selbst als alberne Fabel widerlegt; aber gegen die Seeschlange gibt's kein Mittel. Die Anekdote S. 40 füllt unnütz zwei Seiten, ist gänzlich witzlos und beginnt mit den Worten Liszts: »Wagner, Bülow und ich waren noch ziemlich junge Leute, als wir in Leipzig zusammenwohnten.« Das erinnert an die Anekdote von Friedrich d. Gr. und dem Weichensteller. Die uralte Geschichte vom roten und schwarzen Adlerorden auf Grünfeld zu beziehen ist geschmacklos. Daß »Weiche, Wotan, weiche!« nicht im »Siegfried« steht, sollte selbst ein Anekdotensammler wissen. — Im übrigen finden sich in dem Büchlein so viel gute Anekdoten, daß man dem fleißigen Sammler zum Lohn hundert bessere erzählen möchte. *Richard Sternfeld*

E. T. A. HOFFMANN: *Musikalische Novellen und Aufsätze. Vollständige Gesamtausgabe, herausgegeben und erläutert von Dr. Edgar Istel.*

Verlag: Gustav Bosse, Regensburg, Deutsche Musikbücherei, 23. und 24. Band.

Am 24. Juli waren 100 Jahre seit dem Tode E. T. A. Hoffmanns verflossen. Daher erscheint es besonders angezeigt, auf die oben genannte vollständige Sammlung seiner auf die Tonkunst bezüglichen Arbeiten hinzuweisen. Der erste Band bringt die musikalischen Novellen, der zweite die kritischen Aufsätze. Gerade von letzteren war bis vor nicht langer Zeit noch gar manches unbekannt, wie ein Vergleich mit »Hoffmanns musikalische Schriften«, herausgegeben von H. vom Ende, ergibt. Wenn wir heute Hoffmann lesen und feiern, so geschieht dies nicht aus bloß historischem Interesse oder gar aus bloßem historischem Respekt, sondern er ist für unsere Zeit wirklich wieder lebendig geworden, da wir uns nach Überwindung des Naturalismus der Romantik, wie sie vor 100 Jahren blühte, um ein gutes Stück genähert haben. Freilich ist zur vollen Würdigung Hoffmanns auch die Kenntnis seiner musikalischen Schöpfungen erforderlich. Je mehr diese wächst, um so mehr wird man innewerden, daß ihnen das Dämonische, das uns in den musikalischen Novellen so eigenartig packt und fesselt, aber in den Aufsätzen schon mehr zurücktritt, fast völlig fehlt (die Gestalt des Kühleborn in »Undine« bildet eine Ausnahme). Es wird Sache der auf festen geschichtlichen Grundlagen rekonstruierenden Psychologie sein, uns das Nebeneinanderbestehen dieser scheinbaren Gegensätze zu erklären, und es ist zu hoffen, daß uns gerade dieses Jahr neue und tiefere Einblicke in die so vielseitige und so durchaus eigenartige Künstlerseele Hoffmanns gewinnen lassen wird.

STENDHAL: *Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn.* Verlag: E.P. Tal & Co., Leipzig, Wien, Zürich, 1922.

Hier wird uns eine zeitgenössische Quelle zum Leben Haydns vorgelegt, aber eine seltsam getrübte Quelle. Stendhal (mit seinem wirklichen Namen Henri Beyle), der bekannte geistvolle französische Spötter und Satiriker, hat nämlich mit dieser Schrift ein Plagiat großen Stiles begangen, indem er Carpanis 1811 erschienene »Le Haydine« zu zwei Dritteilen in wortgetreuer Übersetzung herübernahm. Seine eigene produktive Tätigkeit beschränkt sich auf die Auswahl der Briefe und auf allerlei Zusätze, die namentlich in Ausfällen gegen Frankreich und dessen Musikpflege (er war durchaus italienisch gesinnt), in bewundernden Hervorhebungen seiner Lieblingskomponisten Mozart und Cimarosa und in Vergleichen zwischen den Charaktereigentümlichkeiten der verschiedenen Nationalitäten bestehen. Gleich nach Erscheinen dieses »La vie de Haydn«, 1813, erhob Carpani den Vorwurf des Plagiats. Es entspann sich ein langer Streit, der aber im Sande verlief, da Stendhal seinen Raubzug niemals eingestand. Alle diese Verhältnisse hat Romain Rolland im Nachwort der Neuausgabe klargelegt. Er gibt darin auch eine feine Charakterzeichnung Stendhals, dessen scharfer Verstand und dessen Spottlust nur die eine Seite seines Seelenlebens bildeten. Gleichzeitig war er ein schwärmender Musikgenießer, dem die Tonkunst in dem bei ihm dauernden Zustand unglücklicher Liebe den besten Trost gewährte. Aber diese scheinbar so heterogenen Beanlagungen führten bei ihm nicht, wie bei anderen, zur Zerrissenheit, sondern er liebte und kultivierte sie beide. Was uns heute an dem Buche (es ist von L. Andro ins Deutsche übersetzt, der Aufsatz Rollands von Otto Grautoff) am meisten interessiert, sind nicht die Mitteilungen über Haydn, da ja die Schrift von Carpani selbstverständlich von Pohl und anderen ausgiebig herangezogen worden ist, sondern gerade die Zusätze Stendhals. Sie sind für seine Persönlichkeit charakteristisch, aber auch von kulturgeschichtlichem Wert. So z.B. muten uns die Vergleiche zwischen den Franzosen und den Italienern oder zwischen den Norddeutschen und den Wienern an, als seien sie heute geschrieben.

ALMANACH DER DEUTSCHEN MUSIKBÜCHEREI AUF DAS JAHR 1921, herausgegeben von *G. Bosse*, Regensburg 1920. Desgleichen auf 1922.

Auch in diesen Almanachen, die eine Neuerung des Verlages bilden, weist G. Bosse dem Schaffen Hoffmanns einen hervorragenden Platz an. Im ersten bringt er den »Ritter Gluck«, im zweiten den »Don Juan« zum Abdruck. Dieser enthält außerdem »Kleine Lebenserinnerungen an Hoffmann« von Adelheid v. Veith und einen Aufsatz »Hoffmann als musikalischer Künstler«, in dem aber gerade das musikalische Moment in einer Reihe der nicht auf Musik bezüglichen Novellen, also die musikalische Stimmung derselben, behandelt wird. Im ganzen sind diese Almanache im guten Sinn Lese- und Bilderbücher für Musikfreunde. Sie bieten Dichtungen in Poesie und Prosa aus älterer und neuester Zeit, bisher

unveröffentlichte Briefe (einen von Wagner an Mendelssohn, drei von Bülow an Franz Wüllner, einen von Raff an seine Freundin Frau Kunigunde Heinrich in Stuttgart, auch zwei Briefe des jungen Hugo Wolf, die ihn in voller Harmlosigkeit und Lebenskraft zeigen), Aufsätze aktuellen Inhalts (z. B. Paul Ehlers, Das deutsche Sinfoniehaus, A. Seidl, Über eine ganz neue Art von Kritik, worin halb ironisch, halb ernsthaft eine scharfe Grenzlinie zwischen bloßen Referenten und wirklichen Kritikern gezogen wird) usw. Für bildlichen Schmuck, aber auch für die Herstellung der Verbindung zwischen Musik und bildender Kunst hat Hans Wildermann gesorgt. Ich müßte mich sehr täuschen, aber ich glaube, daß es bald zu den Bedürfnissen der musikalischen Lesewelt gehören wird, jedes Jahr einen solchen Almanach in die Hand zu bekommen.

Richard Hohenemser

ROMAIN ROLLAND: *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit.* Literar. Anstalt Rütten & Loening, Frankfurt a. M. 1921.

Die anmutig und geistvoll geschriebenen Aufsätze Rollands über Musiker und Musikverhältnisse des 18. Jahrhunderts haben, seitdem sie in deutscher Übersetzung vorliegen, auch bei uns sehr schnell ein dankbares Leserpublikum gefunden. Mit der Liebe eines Dichters, der die Charaktere nimmt, wie sie sich bieten, verbindet Rolland die an Tatsachen und Quellenforschung erhärtete Gründlichkeit des Historikers und schafft damit kleine Charakterbilder (Kuhnau, Telemann, Händel, Metastasio usw.), die sich ausgezeichnet zur Einführung in diesen Abschnitt der Musikgeschichte eignen. Auch der mit dem Stoff vertraute Fachmann kommt auf seine Rechnung; er findet eine Anzahl aus schwer zugänglichen Quellen mitgeteilte Textstellen, so aus dem sehr merkwürdigen Tagebuch des englischen Musikdilettanten Pepys (um 1660), dem Urbild eines beschränkten Musikliebhabers seiner Zeit. Im übrigen stützt Rolland sich auf die Ergebnisse der deutschen Musikforschung, die er ausgiebig und gewissenhaft anführt. Freilich, die Persönlichkeit eines Musikers wie Telemann konnte er bei dem Mangel an ausreichenden Neudrucken doch nicht so kritisch durchschauen, wie es erforderlich gewesen wäre. Immerhin war es ein Verdienst, den Mann wenigstens in halber Größe seinen französischen Lesern nahegebracht zu haben. Einige vortreffliche Bilder schmücken den Band.

A. Schering

ERWIN RIEGER: *Offenbach und seine Wiener Schule.* (Theater und Kultur, Bd. 4.) Verlag: Wiener Literarische Anstalt 1920

Offenbach als Kulturerscheinung steht im Mittelpunkt der Betrachtungen Riegers. Wie der jüdische Kantorssohn aus Köln nach Paris kam, dort in den Bouffes Parisiennes mit seinen melodischen, auf nur ganz wenig Mitwirkende beschränkten Einaktern über Nacht zur Berühmtheit und schließlich zu einer Macht wurde, wird hier auf Grund weitergreifender Untersuchungen dargelegt. Rieger weist nach, wie der Offenbachsche Geist in Wien auf vorbereiteten Boden stieß und darum Offenbachs Einfluß auf die Wiener Operette entscheidend werden mußte. Diese These stützt Rieger durch eine gründliche Untersuchung der Operettenkunst Suppés, Johann Strauß' und Millöckers. Besonderes Interesse dürfte die geistvolle Untersuchung über den Text der Fledermaus finden.

HERMANN ERPF: *Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik.* (Wissen und Wirken, Bd. I.) Verlag: G. Braun, Karlsruhe i. B. 1922.

Eine Schrift, deren Studium man jedem Musiker warm empfehlen kann (Musiker nicht nur als Fachmensch gemeint, sondern auch als Dilettant im schönsten Sinne des Wortes). Erpf erfaßt mit großer Sicherheit die Zusammenhänge in der neuen und neuesten Musik, weist dem Musikfreund, Musiklehrer, Musikvermittler, Kritiker, Virtuosen und Komponisten, nicht zuletzt auch der Musikwissenschaft ihre Rollen zu, charakterisiert kurz, aber um so bündiger die Strömungen im Musikschaffen der Gegenwart, stellt neben die Kunst Gustav Mahlers und Richard Straußens die Kunst Schönbergs und der Jüngsten, zieht also einen deutlichen Strich zwischen die Musik bis 1900 und die Musik, die von da ab wirksam wird. Sehr beherzigenswert sind die Anregungen, die Erpf zum öffentlichen Musikbetrieb ausspricht. Die verhängnisvolle Herrschaft des Konzertgedankens sieht er durch Schönbergs Gründung einer »Gesellschaft für musikalische Privataufführungen« gebrochen, denn diese Gründung bedeutet ihm den ersten Versuch, Musikfreunde zu vereinigen, die sich ihrer Verantwortung gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen bewußt sind. Das Element der neuen gesellschaftlichen Ordnung ist die Vereinigung Gleichgesinnter. Dem Konzert wird es nach wie vor überlassen bleiben, die Kunst des 19. Jahrhunderts zu pflegen und sie durchzusetzen, die Kunst des

20. Jahrhunderts wird zunächst in jenen Sondervereinigungen Gleichgesinnter vorzugsweise Pflege finden. Was Erpf über die technischen Probleme der Gegenwart sagt, wie er in der Tonkunst den Weg vom vertikalen Klanggebilde zum horizontalen Melodiegebilde aufspürt, ist ebenso lehrreich wie anregend. *Ernst Rychnovsky*

MUSIKALIEN

LUIGI BOCCHERINI: *Sinfonie C-dur op. 16 Nr. 3.* Neudruck in Partitur von *Dr. Robert Sondheimer.* Edition Bernoulli, Basel und Berlin.

Seit Hugo Riemann vor nun bald zwanzig Jahren Johann Stamitz, den Mannheimer aus Deutschbrod, zum großen Klassiker der Sinfonie von Haydn ausgerufen, ist seine Behauptung von mehreren Forschern einigermaßen angezweifelt worden (Adler, Kretzschmar, W. Fischer spielten Monn, Heuß und Kamienski die Italiener gegen Stamitz aus). Gleichwohl war der Zuwachs der Sinfonien und Orchestertrios von Stamitz, F. X. Richter, Holzbauer usw. ein unbestreitbarer Gewinn für unsere Collegia musica. Seit 1920 hat nun Dr. Sondheimer mit etwas schwergepanzerten Aufsätzen in der Rivista musicale italiana dem Bückeburger Archiv, der Einsteinschen Zeitschrift für Musikwissenschaft die Instrumentalmusik zwischen Seb. Bach und L. van Beethoven einer sehr genauen Neubeleuchtung unterzogen und seine mehr anatomische als physio- oder gar psychologische Untersuchungsmethode bis ins feinste Detail hinein ausgedehnt. Dabei sind wenig bekannte Meister, wie Sammartini, Wagenseil, Franz Beck, Pugnani, Boccherini, in den Vordergrund des Interesses getreten als die eigentlichen Wegbereiter des »neuen« Sinfoniestils, und das reiche Material vor allem der Basler Privatbibliothek Sarrasin und des dortigen Collegium musicum hat auch die vor Stamitzens »berühmtem« op. 1 liegenden Jugendwerke dieses Meisters zutage gefördert. So darf man von Sondheimer in Bälde eine ganz neu fundierte Geschichte der Sinfonie im 18. Jahrhundert erwarten, und offenbar will die hier in sauberem Neudruck (sogar mit reichlich viel modernen Vortragsnuancen) vorgelegte Sinfonie jenes Lucceser Meisters, der bis vor kurzem fast nur eine halbkomische Rolle als Quintettfabrikant für den König von Spanien und Friedrich Wilhelm II. von Preußen gespielt hat, eine erste Kostprobe aus Sondheimers reichem Partiturenschatz darstellen. Sicher werden sich unsere Liebhaberorchester und Hausmusikanten des geschmeidigen, ideenreichen Werks, das außer Streichern zwei Flöten und zwei Hörner (eventuell auch verdoppelt) verlangt, mit Freuden annehmen — von der Aufmerksamkeit ganz zu schweigen, die solch Neubesitz in den musikwissenschaftlichen Fachkreisen erregen wird. Schon ein Blick auf das ungewöhnlich differenzierte Menuett wird merken lassen, daß da Anno 1779, als also Haydn gerade begann, zu thematischer Aufschließung überzugehen, ein nicht alltäglicher Kunstwille sich neuschöpferisch betätigt hat. Man darf auf weitere Veröffentlichungen gespannt sein.

Hans Joachim Moser

PAUL GRÄNER: *Sonate für Violine und Klavier op. 56; Rhapsodie für Klavier, Streichquartett und eine Altstimme op. 53.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Wie immer bei Gräner ist auch diese Violinsonate wieder stark im Vermitteln schwebender und von dunkelfarbener Mystik erfüllter Stimmungen, im Hinstellen einer Spannung und des Zuständlichen, schwach in der Auslösung der vitalen und dialektischen Kräfte, die für die zyklischen Formen gefordert werden müssen. Die Neigung zur impressionistischen Verdünnung und Anorganik hindert bei Gräner stets das Aufblühen höherer, sozusagen »ethischer« musikalischer Werte. Immerhin kann gesagt werden, daß das impressionistische Grundwesen dieser Musik gerade im Kammermusikalischen konstruktiv-ästhetisch neuartige Keime birgt; eine gewisse in Duft und Farbe, in vage Zwischenwerte aufgelöste Geistigkeit, die zwar indifferent bleibt, aber die ursprünglich hauptsächlich malerischen Ergebnisse des Debussysmus in allerdings nur bedingt zu rechtfertigender ästhetischer Übertragung für Psychisches nutzbar macht. Inwieweit wir dabei mit wirklichem Gewinn rechnen können, läßt sich heute noch nicht entscheiden; auch Gräner ist seiner ganzen Natur nach nur ein Ansatz dazu. Vorläufig scheint die freie phantasieartige Formgebung dafür besser am Platz als der anspruchsvollere Geist der Sonate — die Bezeichnung Phantasiesonate schlösse ja bereits das Geständnis einer gewissen Impotenz in sich — und so steht die Rhapsodie als individuelles Kunstwerk auch höher. In trüber nordischer Meerstimmung gehalten, dämmernd beginnend und ebenso en-

dend, läßt sie die Vorzüge Gränerschen Wesens ungedeckter hervortreten, echt kammermusikalisch in der intimen, verhaltenen und doch gesteigerten Gefühlsausströmung. Von aparter und geistiger Wirkung ist dabei der Zutritt der Altstimme zu den Streichern am Schluß, eine fruchtbare Weiterführung von Gedanken Mahlers und Schönbergs. Trotz allem Mangel an stärkerem Impuls und dem matteren Glanz der Inspiration ist doch in beiden Werken der Reiz der klugen und besonnenen Hand Gräners, seiner tadellosen künstlerischen Haltung wie seines aufrichtigen Wollens spürbar, und sie werden die beste Aufnahme da finden, wo man es vorzieht, den Weg zu moderner Kunst lieber über Wohlerzogenheit und verbindlichen Kompromiß als über starke Formulierungen zu nehmen. *M. Broesike-Schoen*

PAUL HINDEMITH: *Sonate op. 11 Nr. 3 für Violoncello und Klavier; Sonate op. 11 Nr. 4 für Bratsche und Klavier.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Es ist ein sehr bemerkenswerter, großer Unterschied zwischen beiden obigen Werken desselben Verfassers und derselben Opuszahl. Die Bratschensonate führt nach einer prägnanten Einleitung in den Hauptsatz, der aus einem schönen, einfachen Thema mit Variationen besteht, und kehrt mit dem dritten, rhythmisch sehr reizvollen Teil durch ein interessantes Fugato, das ebenfalls aus dem Thema der Variationen gebildet ist, zu diesem Grundgedanken zurück. Also ein formal abgeschlossenes, für beide Instrumente sehr klangvoll geschriebenes, musikalisch inhaltreiches Werk. Gelegentlich, besonders in einzelnen Variationen, gibt es kleine Ausflüge in die Grenzgebiete des atonalen Wunderlandes, woher man aber, mit exotischen Leckerbissen gesättigt, friedlich in das behagliche Heim des Grundthemas zurückkehrt. Die Cellosonate hingegen ist das Wunderland selbst, ein rettungsloses Versinken, ein völliges Sichauflösen darin. Daß dabei nichts »herauskommt«, ist eigentlich selbstverständlich. Das einleitende Figurenmotiv, die anderen, rhythmisch reizvollen und charakteristischen Bestandteile des Werkes — alles verschwimmt vollkommen in dem Land der Klangvisionen, dessen ewiger Reiz auf die Dauer unerträglich und langweilig wird. Wenn der Verfasser — dessen echtes Talent und ehrliches Bestreben schon auf Grund der Bratschensonate nicht in Frage gestellt werden kann — den Beweis seiner Vielseitigkeit erbringen wollte, wenn er mit obigen zwei Werken zeigen wollte, daß er beides kann — dann muß man gestehen, daß ihm der Beweis gelungen ist. Aber die beiden Werke können auch, trotz der gemeinsamen Opuszahl, zwei verschiedene Entwicklungsstadien bedeuten. In diesem Falle wollen wir hoffen, daß die Entwicklung von Nr. 3 nach Nr. 4, also über die Cellosonate hinweg nach der Bratschensonate und in diesem Sinne weiter ihren Weg nimmt.

PHILIPP JARNACH: *Sonate op. 13. Violine Solo.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Noch gefährlicher und in diesem Falle ganz mißlungen erscheint mir der Versuch des Komponisten, das von ihm ersehnte Märchenland »Atonalia« durch die Sologeige zugänglich zu machen. — Sonst würde man sich vielleicht das Komponieren für die Sologeige ganz einfach vorstellen: man braucht ja bloß eine Melodie (oder ein Melos, würde man heutzutage sagen). Allein das ist es eben. Dieses Werk brauchte es auch. Denn es besitzt es nicht. Und dann: wie freut man sich bei anderen Werken für die Solovioline, z. B. bei den klassischen, wenn mal durch Akkordgriffe oder einen kleinen Kontrapunkt die Tonalität etwas stärker ausgeprägt wird. (Und auch etwas Mehrstimmigkeit entsteht.) Die doppel- und mehrgriffigen Stellen dieser Sonate bieten ja für die sogenannte Melodie auch etwas mehr »Zugehörigkeit«, nichtsdestoweniger hat man keine Freude daran, denn man weiß nicht, meint es der Geiger und Komponist wirklich so oder vielleicht um einen halben, Drittel- oder Viertelton daneben? Ich lehne das Werk stillschweigend ab. Allerdings, Urteil ist ja letzten Endes Geschmackssache.

H. KELLERMANN: *Sonate op. 9. c-moll, für Violine und Klavier.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Eine tonale Oase in der atonalen Wüste. Allerdings würden viele der heutigen Jünger kopfschüttelnd und lächelnd fragen, wie man heutzutage noch *so* komponieren könnte. Der Komponist käme ja z. B. die ganze erste Seite lang gar nicht aus dem c-moll-Bewußtsein heraus. Er will es wahrscheinlich auch nicht. Und siehe, es geht auch so. Es entsteht zwar nicht ein weltallrüttelnwollendes Etwas, kein Gebilde, das nur der Verfasser mit seinem geistigen Ohre hört (und wahrscheinlich nie ganz richtig zu Papier bringen kann), sondern ein Werk, das auch die Zuhörer mit Vergnügen anhören werden. Drei knappe Sätze. Der sehr

kurze Mittelsatz von etwas nordischer Schwermut umwoben, die beiden Ecksätze prägnant in Rhythmus und Melodie, der erste in der Durchführungsarbeit (siehe die Fuge) sehr interessant, der letzte fast von tänzerischer Leidenschaft. Ein Werk, geboren aus Talent, Rasse und einem Können, das dem Wollen die Wage hält. *E. J. Kerntler*

HANS F. SCHAUB: *Orchestersuite aus der Musik zu dem Märchenspiel »Nußknacker und Mäusekönig«. op. 7. Partitur.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Unsere Orchesterliteratur ist recht arm an schlichten, volkstümlichen Werken, die für das Orchester leicht spielbar und dem Hörer leicht eingänglich sind, ohne ins Sentimentale und Triviale zu gleiten. Die hübschen sieben Stückchen, die Schaub zu einer Suite vereinigt hat, bilden eine willkommene Bereicherung der populären Orchestermusik und eignen sich besonders zur Aufführung während der Weihnachtszeit. In der Ouvertüre hören wir bekannte Melodien wie »Ihr Kinderlein kommet«; es folgt ein kurzes Intermezzo, eine Ballettmusik in vier knappen Sätzchen und ein Grotesker Marsch; alles ansprechend in der Erfindung und klangvoll instrumentiert. Mit seinem Lehrer Humperdinck hat Schaub die leichtflüssige Kontrapunktik, aber leider auch die unbedenkliche Verwendung der Blechinstrumente gemeinsam. Wie im »Hänsel und Gretel« das Kinderlied »Abends will ich schlafen gehn« den Posaunen überantwortet wird, so hören wir hier unsere »Stille Nacht, heilige Nacht« von Hörnern und Trompeten. Das kann gewiß im piano sehr weich klingen, ist aber doch ebensosehr ein ästhetischer Mißgriff wie die Begleitung eines Walzerthemas durch die Harfe. Am originellsten erscheint der witzige Schlußmarsch, der ohne jede Effekthascherei ganz im Märchenton bleibt und gottlob nicht mit einem dröhnenden Fortissimo endet, sondern im zarten Piano verklingt. Dem sympathischen Werkchen ist weite Verbreitung zu wünschen.

Richard H. Stein

PHILIPP JARNACH: *Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier, op. 15 Nr. 1—5.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Jarnach ist nicht im eigentlichen Sinne in diesen Liedern atonal. Die Lieder sind modern, trotzdem manchmal ein wenig nach großen Vorbildern schielend. Hugo Wolf, Schumann (»Der wunde Ritter«). Aber als Ganzes genommen ist dies Opus 15 das erfreuliche Produkt einer Musikantenseele — frisch, unbekümmert. Und vor allem — es *sind* Lieder. Man kann sie singen, wohl die erste Forderung, die man an ein Lied stellen muß. Der Satz ist sauber, eigenartig — in der Erfindung immer bewegt, sich dem Text und Gehalt anpassend. Es wäre nur zu wünschen, daß sich Philipp Jarnach auf dieser *gesunden* Basis weiter entwickelt und nicht in dem Wunsche »auf jeden Fall, das jeweilig Neueste mitzumachen« auf schiefe Ebenen geraten möge.

LOTHAR WINDSPERGER: *12 Lieder op. 24; 21 Lieder op. 25, mit Klavierbegleitung.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

33 Lieder — ein fruchtbares Talent. Daß alles nicht gleichwertig ist unter dieser übergroßen Auswahl, ist selbstverständlich. Fernab von jeder Problematik musiziert Windsperger dahin. Meinem persönlichen Geschmack ist ja der Komponist lieber, bei dem es, um mich auch nur ein wenig in ihn einzufühlen, einer seelischen Anstrengung (Erregung) bedarf. Hier, bei diesen Liedern ist das nicht nötig. Sie scheinen in ihrer Primitivität auf die große Masse der klavierspielenden und singenden »Damen und Herren« hinzuzielen. Der Komponist wird mit dem Erfolg zufrieden sein müssen — wenn nicht alle Zeichen trügen, wird man ihn bald in jeder »gebildeten Familie mit der obligaten musikalischen Tochter oder Hausfrau« hören können. Viel mehr ist von diesem umfangreichen Opus 24—25 kaum zu erwarten. (Die Opuszahl ist für *diese* Lieder allerdings schon bedenklich hoch; wenn es Opus 4 und 5 wäre!) *Ernst Viebig*

WERKE MIT ORGEL *für kirchliche Aufführungen.* Verlag: N. Simrock, Berlin 1922.

Der Verlag Simrock kommt mit einer größeren Sammlung von Werken, teils Originalen, teils Bearbeitungen, die bei Kirchenkonzerten und religiösen Feiern aller Art mit Orgelbegleitung ausgeführt werden können, einem sehr lebhaft empfundenen Bedürfnis aller ernsten Kirchenmusiker entgegen, zumal es sich hier um nur wertvolle Gesänge und Instrumentalwerke handelt. Es liegen uns vor das Geistliche Wiegenlied von Brahms, dessen obligate Bratschenpartie mit in den Orgelsatz verarbeitet ist, ein Trauungsgesang von Leo Einzig, von Robert Kahn ein gehaltvolles Duett für die Trauungsfeier, das bei dem Mangel an guter Musik für diesen Anlaß besonders zu be-

grüßen ist. An Violinstücken begegnen wir langsamen Sätzen aus Sonaten von Brahms (Werk 108) und Dvorak (Werk 57), deren Klavierpart, wie auch bei den Gesängen, von Franz Ewald Thiele mit großer Sachkenntnis bearbeitet ist. *E. Schnorr v. Carolsfeld*

ALEXANDER MARIA SCHNABEL: *Sonate C-dur für Klavier, op. 1. — Zweite Sonate es-moll für Klavier, op. 8.* Verlag: Raabe und Phothow, Berlin. JOSÉ BERR: *Sonatine »Papillons« für Klavier, op. 74.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig. PAGANINI-OSINSKI: *Moto perpetuo pour piano, op. 7.* Verlag: Raabe & Phothow, Berlin.

Schnabels Sonatenkompositionen mangelt es durchgängig an Frische der melodischen Erfindung wie an Architektonik im Aufbau; sie sind rein koloristisch und auch auf diesem Gebiet nicht besonders fesselnd und originell. Neben den unvermittelten Dissonanzen berühren vereinzelte akkordlich einfache Taktfolgen (wie op. 1, T. 8, 18 und op. 8, T. 6, 17, 42) wohltuend. In *Berrs* Sonatine ist das Andante mit Variationen besonders ansprechend, während die schnellen Sätze dürftig in der Erfindung sind und die Mühe des Studiums kaum lohnen. *Osinskis* Werk ist eine brauchbare, außerordentlich instruktive Übung für Oktavengeläufigkeit in beiden Händen.
Albert Leitzmann

WILHELM RINKENS: *op. 9. Sechs Lieder für hohe Stimme und Klavier. op. 10. Sechs Lieder für mittlere Stimme und Klavier.* Beides im Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Der Eisenacher Tondichter hat sich verhältnismäßig rasch Bahn gebrochen und gewinnt immer mehr Verehrer. Das mag einerseits daran liegen, daß er nicht nur ein warmblütiger Musiker ist, dem wirklich etwas Wertvolles einfällt und der die Stimmung der Gedichte mit großer Intensität auf sich einwirken läßt und infolgedessen auch auf den Zuhörer nachhaltigen Eindruck übertragen kann. Andererseits gehört er zu den Modernen, besser gesagt Übermodernen und findet so eher bei dem Publikum starke Resonanz. Er besitzt die Gabe, die Seele erzittern lassen zu können, weil er nicht nur die Ohren durch überraschende Harmoniefolgen momentan reizt und fesselt, sondern weil er tief Empfundenes restlos musikalisch auszudrücken vermag. Rinkens hat viele Farben auf seiner Palette, er trifft den zarten Ton des Wiegenliedes »Maria sitzt im Blütengarten« ebenso sicher wie den leidenschaftdurchglühten in Carl Busses »Wilde Liebe«, findet den rechten Ausdruck für G. A. Gerbrechts »Trost« ebenso überzeugend, wie er in Tanzrhythmen zu packen vermag. Es wäre unrecht, verschweigen zu wollen, daß er noch nicht in allen 12 Liedern auf gleicher Höhe steht, aber er ist sicher eine große Hoffnung auf dem Gebiet des Kunstliedes. Schon das eine Lied »Frieden« op. 9, Nr. 6 von Albert Sergel wird jeden davon überzeugen.

A. RICCI SIGNORINI: *3 Pezzi poetici, für Streichorchestsr.* Verlag: A. & G. Carisch, Mailand.

Es handelt sich um Übertragungen für Streichorchester aus der ersten »Poetischen Suite« für Klavier. Der »Arietta« und »Melodia« möchte ich den Vorzug geben. Es sind reizende Sachen, die gewiß ihre erwünschte Wirkung ausüben werden. Die Canzone ist etwas spröderer Natur und beim Lesen kann ich nicht beurteilen, ob nicht der im Mittelteil festgehaltene Rhythmus etwas monoton wirken wird.

2 Impressioni dea a Nervi für Streichorchester. Verlag: A. & G. Carisch, Mailand.

»Fanciulla malata« ist ein effektvolles, interessantes Werkchen mit lebhaften Kontrasten. Es bringt zum Ausdruck, wie ein *krankes junges Mädchen* ihre Schwermut verliert, sobald Musik, ein im Rhythmus sich an Gounods Faustwalzer anlehnender Tanz (Walzer) ihr Ohr erreicht, und wie die Traurigkeit sich wieder des Mädchens bemächtigt, sobald der letzte Ton verklungen ist.

2 Impressioni da »A Regoledo« für Streichorchester und 2 Harfen. Verlag: A. & G. Carisch, Mailand.

La cascata wie Un ruscelletto, »Wasserfall« wie »Bächlein« äußerst wirksame Stücke, bei denen nur die Besetzung mit 2 Harfen Schwierigkeiten machen wird.

Sirene da »Le pavole della nonna Teresa«, pizzo caratteristico für Streichorchester, Harfe, Glockenspiel und Triangel. Verlag: A. & G. Carisch & Co., Mailand.

Feine Unterhaltungsmusik, die auch gelegentlich im Konzertsaal ihre Wirkung nicht verfehlen wird. *Martin Frey*

OPER

BARMEN-ELBERFELD: Die Leistungsfähigkeit unserer Oper hat sich gegen frühere Jahre merklich verringert. Die technischen und Personalschwierigkeiten, die sich einerseits durch die »Errungenschaften« der Revolution, anderseits durch den lästigen Pendelbetrieb zwischen den beiden Städten ergaben, tragen wohl ein gut Teil Schuld daran. Künstlerisch ungetrübte Freude bereitete bisher nur eine von *Fritz Zweig* einstudierte »Don Giovanni«-Aufführung in der Levischen Bearbeitung mit den Secco-Rezitativen und dem (allerdings nicht mehr zeitgemäßen) Schlußsextett. Der neu verpflichtete hochbegabte Kapellmeister *Fritz Mechlenburg* errang sich mit Verdis »Othello« einen schönen Erfolg, während er die im Bühnenschlendrian versunkenen »Siegfried« und »Lohengrin« nicht zu retten vermochte. Vorbereitet wird Pfitzners »Palestrina«.

Carl Siegmund Benedict

DORTMUND: In unserem *Stadttheater* ist seit Beginn der neuen Spielzeit erfolgreich und bei durchweg gutem Besuch des Hauses der neue Intendant tätig: *Karl Schäffer*, bisher in Leipzig, als Nachfolger von Johannes Maurach, der nach Nürnberg ging. Er hat sich als Regisseur von Rang bewährt in den bedeutend und charakteristisch erfaßten Neuheiten der Straußschen »Josefslegende«, die *Karl Wolfram* als Dirigent lebensvoll erfaßte, und des »Gianni Schicci« von Puccini, den *Ferdinand Wagner* temperamentvoll gestaltete. Ein Vortrag des Unterzeichneten in der Volkshochschule führte in das gesamte Straußsche Schaffen ein. Eine ausgezeichnete Neuaufführung des »Rosenkavalier« mit *Thea Holtfoth*, *Lisbeth Korst-Ulbrig*, *Erna Falk* und *Franz Schuster* in den Hauptrollen gewann dem erfindungsreichen Werk neue Reize ab. Weniger sprachen die Aufführungen von »Tannhäuer« und »Figaros Hochzeit«, besser »Fidelio«, »Aïda«, die textlich widerwärtige »Tosca«, »Don Pasquale« und ältere, unvermeidliche Opern an. Von tüchtigen Einzelleistungen sind noch die von *Willi Morg*, *Max Nicolaus*, *Walter Günther-Braun*, *Luise Löffler-Scheyer* und *Erna Abendroth* zu nennen. Wie überall, muß die Zeitung in vielem nachgeben und der Hörerschaft der Arbeitsstadt im Geschmack vielfach zu Willen sein. Sie kämpft mit Erkrankungen im Personal und mit unerhörten Erhöhungen des technischen Etats.

Theo Schäfer

DRESDEN: Durch *Fritz Busch* ist nun endlich auch Dresden zu einer Hans-Pfitzner-Stätte geworden. Der erst zaghaft einsetzende Erfolg des »Palestrina« hat sich ganz unerwartet ausgebaut. Unlängst hat Pfitzner sein Werk nun auch selbst vor ausverkauftem Hause unter stärkstem Beifall dirigiert. Er nahm zwar etwas ungewohnte Tempi und rief dadurch kleine Verstimmungen hervor, aber verlieh der Aufführung im ganzen doch überzeugendes dramatisches Leben. Zwei Tage vorher hatte Busch im Sinfoniekonzert der Oper auch der Kantate »Von deutscher Seele« einen großen Erfolg gewonnen. Mit der wundervollen Staatskapelle, einem ausgezeichneten Chor und einem ideal zusammengetönten Soloquartett, das *Grete Merrem-Nikisch* als Sopranstar führte, kam durch Buschs warm verstehende Hingebung eine wirklich vollendete Aufführung zustande. Das Werk selbst machte namentlich im ersten Teil mit seinen tieferfühlten Naturstimmungen starken Eindruck. Die Liederfolge des zweiten weckte vorerst mehr artistisches Interesse, riß aber durch die elementare Schlußsteigerung voll brausender Zuversicht nochmals unwiderstehlich hin. In der Woche darauf kam zur Abwechslung wieder einmal Verdis »Othello« zu neuen Ehren. In die farbenprächtige, durch Busch dramatisch beschwingte Aufführung trat *Tino Pattiera* erstmals als Titelheld ein. Er hat damit den Schritt vom stimmbesitzenden Opern-tenor zum musikdramatischen Künstler endgültig getan. Prachtvolle Figur, südländisches Temperament, Wärme und Leuchtkraft der Stimme, beherrscht von einem zielbewußten künstlerischen Willen, ließen ihn die geniale Vision Verdis in wundervoller Weise erfüllen. Am Abend darauf begann dann unter *Kutzschbach* der »Ring« mit einem prächtig stilvollen »Rheingold«, in dem Vogelstrom als Loge glänzte. Die Häufung so mustergültiger Aufführungen durchaus gegensätzlicher Werke in verschiedenartigster Besetzung wurde allgemein mit großer Freude als Zeichen für den mächtigen Aufschwung, den die Dresdener Oper nun wieder nimmt, bewertet.

Eugen Schmitz

GRAZ: Nach Kriegsende setzte hier eine in der ganzen Welt (und auch im übrigen Österreich) einzig dastehende Ausräuberung

des Kunstbetriebes durch den Stadt- und Landfiskus ein, indem 40% (!) der Einnahmen, gleichviel ob es sich um »Tristan und Isolde« oder ein Ringelstechen im Messeprater handelte, der »Lustbarkeitssteuer« verfielen ... Ob dieser Lustbarkeitssteuer verloren die Unternehmer die Lust, irgend etwas zu veranstalten, und binnen kurzem waren die Konzertsäle verödet. Das Opernhaus, das nun eigentlich konkurrenzlos den Musikfreund mit Nahrung hätte versorgen können, zeigte sich nicht allzu eifrig und spielte in endloser Langweiligkeit alle jene Repertoireopern vom Rigoletto bis zum Lohengrin ab, die zum sog. »eisernen Bestand« gehören. Da das Theater überdies noch in Eigenregie der Stadtgemeinde geführt wurde, war an ein Erträgnis, das den Weiterbestand der Oper gewährleistet hätte, nicht zu denken. Da änderte sich die Sachlage mit einem Schlag, als mit der Berufung eines jungen Kapellmeisters aus Stettin namens *Clemens Krauß* ein frischer Zug in die Oper gebracht wurde. Er reorganisierte das Orchester und gestaltete es zu einem Klangkörper ersten Ranges, mit dem er nicht nur die glänzende Wiedergabe von modernen Werken (Strauß, Schillings, Schreker), sondern auch die Wiederbelebung der Sinfoniekonzerte des Opernorchesters wagen konnte. Das Grazer Musikleben begann eben neu zu erblühen, als — Clemens Krauß leider plötzlich an die Staatsoper nach Wien berufen wurde. Mit seinem Abgang und mit der Weigerung der Stadtverwaltung, das Defizit weiter zu tragen, das trotz des guten Besuches immer größer statt geringer wurde, war der Gedanke der Schließung des Opernhauses aktuell geworden, und Graz hätte zu den gähnenden geschlossenen Konzertsälen auch ein gähnendes geschlossenes Opernhaus gehabt. Da kam Hilfe in letzter Stunde, fast wie im Märchen. Was früher Könige und Fürsten taten, tat plötzlich das Großkapital, die Industrie. Der steirische Großindustrielle Dr. *Victor Wutte* übernahm selbstlos, ohne Hoffnung und Absicht auf Reingewinn, die Finanzierung des Theaters. Er gründete formell einen »Steirischen Theater- und Konzertverein«, dem die künstlerische und geschäftliche Führung des Theaters obliegt und der bis jetzt schöne künstlerische Erfolge erzielt hat. Ich erwähne gute Aufführungen der Opern *Der Schatzgräber*, *Der Rosenkavalier* und die allerdings um zehn Jahre zu spät gekommene Erstaufführung von *Eugen Onegin*. Fehlen allerdings bis jetzt noch, wie man sieht, bedeutende Neuheiten, darf doch das neue frische Regen und Weben nicht geschmäht werden. Zuerst die Blüte, dann die Frucht ... *Otto Hödel*

HALLE: Nachdem der bisherige Intendant des Stadttheaters Halle, Leopold Sachse, an die Hamburger Oper übergegangen ist, hat noch keine eigentliche Neugestaltung der hiesigen Opernverhältnisse stattfinden können. Sachse hatte sich zumal durch die Ausgrabung selten gehörter Feinschmeckereien, deren gedanklicher Mittelpunkt meist irgendwie Mozart gewesen war, unbestreitbare Verdienste erworben. Doch war das Publikum immer weniger mitgegangen, so daß das Opernhaus zuletzt erschreckend verödet war. Obwohl der neue Intendant, Dietrich, vom Schauspiel herkommt und dieses persönlich in Halle weiter leiten wird, hat seine Ankündigung der robustesten Opernzugstücke sogleich erneute Füllung des Zuschauerraums bewirkt. Hinzu kommt, daß Sachse durch einen Konflikt mit dem Chor sich veranlaßt gesehen hatte, die letzte Spielzeit hindurch nur mit Solisten besetzte Opern zu geben, was zwar manche ungewöhnliche Spielplanbereicherung mit sich brachte, das Durchschnittspublikum jedoch ermüdete und das Ensemble unerhört anstrengte. Abgesehen davon, daß der neue Intendant voraussichtlich nicht die Hälfte der angekündigten Großtaten (Mona Lisa, Tote Stadt, Parsifal, Euryanthe-Sieben Raben usw.) wird bewältigen können, behindert ihn der zum Teil recht ungeeignete, vom Vorgänger notgedrungen übernommene Darstellerkreis an der vollen Ausnützung des nun wieder voll in seine Segel blasenden Windes. Zumal das Heldentenor- und das Koloraturfach werden schleunigster Auffrischung bedürfen, wenn der gute Wille der Opernfreunde nicht auf eine zu lange Geduldsprobe gestellt werden soll. Wie Gutes die Bühne leisten kann, war etwa am Ende der verflossenen Spielzeit während des Intendanteninterregnums gelegentlich des Händelschen »Orlando furioso« gezeigt worden (Regie: A. Rößler, musikalische Leitung: Oskar Braun, die Damen Voß und Enghardt, die Herren Barck, Matuczewski, Sonnen); Künstler wie außer ihnen Kapellmeister Wolfes, der Buffotenor Teßmer, die Hochdramatische Günzel-Dworsky können wohl verlangen, daß ein organisch gleichmäßiges Ensemble ihre Leistungen hebt, nicht beeinträchtigt. Daß allerseits mit großem Eifer gearbeitet wird, darf man dankbar anerkennen. *Hans Joachim Moser*

HAMBURG: Im Stadttheater ist nach viermonatiger Vorbereitung *Pfitzners* »Palestrina«, der viele Kräfte absorbierte und neue Pläne beiseite schieben ließ, in der letzten Novemberwoche zu einer mit Hochachtung entgegengenommenen Darstellung gelangt. Der Autor war nur in einigen Proben anwesend. Eine Aufbauschung des Erfolgs, der immerhin tiefernste Aufmerksamkeit bei vielen erkennen ließ, konnte er also nicht bewirken. Man nahm den Mangel an eigentlichem dramatischen Zündstoff gern hin, entschädigte sich an dem ehrlichen, entsagungsvollen Grundton der Außenteile. Einen Glauben an große Temperamentswallungen hinterließ das Werk nicht, an die Fähigkeit zu erobern schon gar nicht. Bis vor wenigen Jahren kannte Hamburg nur den »Liebesgarten«. Dem Wunsch, daß Hamburg vor dem Palestrina den anderen Pflichten nachkomme, hat unsere Oper sich mit dem »Armen Heinrich« und dem »Christelflein« gefügt, an das letzte Werk nun (unter *Egon Pollak* und Intendant *Leopold Sachse*, einem der feinsten Regiekünstler) eine vortreffliche Aufführung gewendet, in der die Reliefs der Hauptgestalten (mit *Karl Günther* und *Willy Buers*) sich kräftig abhoben. Leopold Sachse hatte kurz zuvor auch den »Fidelio« neu inszeniert (mit Pollak als Gewähr am Pult), *Hans Löwenfeld* hatte das Beethovenwerk erst vor drei Jahren neu herausgestellt. Sachses Gestaltungsprozeß betont das Intime, das Wärmende – mit Gipfelung im Gefangenenfinal, ohne Einbußen an malerischen und stimmungsvollen Möglichkeiten. Auch die Volksoper ist mit Erfüllungen im Rückstand. Ihr beengter Spielplan, der unter Direktor Karl Richter und Georg Bruno (eine Respektsperson am Pult) viel regen Fleiß bekundet, gestattete das bemerkenswerte Gastspiel des Dresdener Baritons *Cury* und des Berliner Tenors *Kirchner*. Eindrücke groß und stark, von innerer Harmonie und Kunst gewährt, gab das Gastspiel der amerikanischen Sängerin *Mabel Garrison* als Violetta und Gilda. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Allenthalben, wo es gilt große Kunstinstitute zu finanzieren, geht es ohne Konzessionen im Spielplan an das »kunstliebende Publikum« nicht ab. Man muß schließlich zufrieden sein, wenn der Spielplan nur einigermaßen der »hohen« Kunst nicht ungünstig ist. Mit Genugtuung darf ich hier feststellen, daß in der Erfüllung berechtigter Wünsche nach dieser Richtung unsere städtische Bühne, das frühere Königliche Theater, nicht nachlässig gewesen ist. Gute und erfolgreiche Arbeit ist in den letzten Monaten an die Öffentlichkeit gebracht worden, und zwar hielt sich dabei unsere deutsche Oper im Vordertreffen den fremdländischen Erzeugnissen gegenüber. Zwei gern entgegengenommene Erstaufführungen, die von Pfitzners »Rose vom Liebesgarten« und von Händels »Julius Cäsar«, entfesselten im Oktober unter Richard Lerts feiner Anführung eine Fülle von Leben und künstlerischen Werten. Besondere Genugtuung verschaffte es, daß das Experiment mit der Händelschen Barockoper in der Bearbeitung Dr. Hagens gelungen ist, wofür eine Gewähr in der Regietätigkeit von H. Niedecken-Gebhard gefunden werden durfte, der bei den diessommerlichen Göttinger Händel-Spielen schon darauf die Probe bestanden hatte. Unter den Neueinstudierungen erregte besonders Marschners »Hans Heiling« Interesse, womit die Hannoversche Bühne gewissermaßen eine Ehrenschuld abtrug. Die neue musikalische und szenische Einrichtung, die man der Oper zu geben für nötig fand, ist leider dem Kunstwerk nicht gut bekommen.

Albert Hartmann

KÖLN: Unsere Oper wird vom Generalintendanten *Fritz Rémond* trotz der Not unserer Zeit nicht nur mit gutem finanziellen Erfolg geführt, sondern auch ohne größere Einbuße an künstlerischer Leistungsfähigkeit erhalten. Oft beklagt wird die Einförmigkeit des Spielplans und die Zurückhaltung in der Aufnahme neuer Werke, ebenso oft aber, und zum Teil berechtigt, begründet mit der Belastung des zugleich Opern- und Konzertzwecken dienenden Städtischen Orchesters. Was jedoch an Uraufführungen und Neueinstudierungen in den letzten Jahren geboten wurde, stand auf hoher Stufe, so alles von *Richard Strauß* (u. a. zuletzt Elektra, Rosenkavalier), *Pfitzners* Palestrina; von *Schreker*, der spät zu uns kam, bis jetzt Die Gezeichneten und Der Schatzgräber, denen Der ferne Klang nachfolgen soll. Die hervorragende Aufführung des Schatzgräbers unter dem genialen Partiturendeuter *Otto Klemperer* und in der farbenprächtigen Inszenierung Rémonds hat den Komponisten bewogen, ihnen für den nächsten Winter die Uraufführung des neuesten Werkes Irrelohe anzuvertrauen. Auch *Braunfels'* lyrisch-phantastisches Spiel der Vögel war ein dauernder Bühnenerfolg, während *Zemlinskys* Zwerg, das tragische Märchen nach Wilde, wohl wegen seines Stoffs

trotz der vornehmen und meisterlichen Musik leider keinen starken Nachhall fand. Als erste im Reiche ist die Kölner Oper auch für den Tschechen *Leo Janaček* eingetreten, dessen Jenufa hier recht beliebt, sonderbarerweise von anderen Bühnen aber nicht beachtet wurde. Das hat Köln nicht verdrossen, und so steht die reichsdeutsche Uraufführung der Katja Kabanowa, der neuesten Oper Janačeks, bevor. Neueinstudiert wurden inzwischen *Verdis* Traviata, die der Verdische Partituren mit Sorgfalt pflegende Kapellmeister *Hermann Hans Wetzler* leitete (die Titelrolle sang *Johanna Klemperer*, unsere Nachtigall in Braunfels' Vögeln, mit beseelter Koloratur und feingesponnener Kantilene), sowie die Euryanthe in der *Mahler*schen Bearbeitung. War Webers Werk wie fast überall wegen des leidigen Textes nur ein kurzes Leben vergönnt, so dankte man doch Klemperer eine blutvolle, in dem musikdramatischen Schwung und der dämonischen Kraft von Mahlerschem Geist eingegebene Darstellung, die auch durch *Felix Dahns* stimmungskräftige Bühne unterstützt wurde. Mit Anerkennung zu nennen sind ferner *Tillmann Liszewsky* als kraftvoller Lysiart, *Anna Scheffler-Schorr* als großzügige und psychologisch feine Eglantine und *Wanda Achsel-Clemens* als unschuldsvolle Euryanthe. In *Rose Pauly* und *Hildegard Ranczak* hat unsere Oper temperamentvolle jugendliche Sängerinnen, in *Josef Niklaus* einen Bassisten von schönem, ausgiebigem Material gewonnen. *Walther Jacobs*

KÖNIGSBERG, Pr.: Auch bei uns, auf dem fernen, nordöstlich vorgeschobenen Posten, gilt bisher die Tatsache: Entwicklung des Musiklebens im umgekehrten Verhältnis zur Geldentwertung. Die Konzerte jagen sich und sind gut besucht, die großen Sinfonie- und Künstlerkonzerte geradezu gestürmt. Zwei von Liebe zur Kunst geführte Königsberger Großkaufleute haben es fertig gebracht, auch die von Not und Mißgunst der Zeit verschlossenen Pforten der Oper zu sprengen. Das Unternehmen geht. Fast jeden Abend ist das Theater ausverkauft. Das Publikum ist freilich ein anderes geworden und dementsprechend der Spielplan. Neben Wagner, Beethoven, Mozart müssen Puccini, Verdi, Thomas und selbst Meyerbeer reichlich herhalten. Allen Neuerscheinungen ist der Boden ungünstig, was der wahre Kunstfreund natürlich lebhaft bedauert. Wir kennen in Königsberg noch keine Oper von Schreker, ganz zu schweigen von den neueren Werken von Strauß oder gar Pfitzners »Palestrina«. *Wilhelm Franz Reuß*, unseren ausgezeichneten ersten Kapellmeister, trifft übrigens keine Schuld. *Otto Besch*

LEIPZIG: Der Österreicher *Julius Bittner*, hauptamtlich Richter und Jurist, nebenamtlich Dichter und Komponist — vielleicht ist's auch umgekehrt, genau kann man so etwas ja nie wissen — hat mit einigen seiner Opern auch in Deutschland beachtenswerte Erfolge errungen. Der 1911 in Wien uraufgeführte »Bergsee« kam in teilweise neuer Fassung, die sich in der Hauptsache auf den 2. Akt erstreckt, nach mehr als zehnjähriger Frist nun endlich auch zur (wiederholt angesetzten, aber immer wieder hinausgezögerten) reichsdeutschen Uraufführung. Die Handlung des Buches schildert einen Bauernaufstand an einem Bergsee im Salzburgischen zu Anfang des 16. Jahrhunderts, einen Bauernaufstand, den unerträgliche Abgaben entfachen und der den Untergang des arbeitsamen, in bescheidener Enge dahinlebenden Völkchens zur Folge hat. Mit klaren und festen Strichen ist die Handlung gezeichnet; ein frischer, volkstümlicher Zug durchweht das Buch, das in seiner kräftigen und gesunden Art an die Holzschnittmanier alter Meister gemahnt. Scharfe Beobachtungsgabe und bodenständiger Erdgeruch eignet auch der Musik. Schlicht und kraftvoll in Er- und Empfindung, bezwingend durch den Reichtum echter poetischer Eingebungen, lebenswarm, innig und durchaus eigenwüchsig, hat sie anderseits doch unverkennbare Mängel. Der Duktus der Bittnerschen Tonsprache entbehrt scharfer Selbstkritik, der Aufbau straffer Konzentration. Neben Einfällen von hinreißender Schönheit stehen unvermittelt solche von einer fast unglaublichen Banalität, und hochgespannte architektonische Bögen von bemerkenswerter Schwingungsweite und Schwingungsenergie verlieren sich urplötzlich ins Ungewisse. Das Orchester ist außerordentlich wirkungsvoll behandelt und artet niemals in leere Klangspielereien oder problematische Tüfteleien aus. Alles in allem zeigt sich Bittner als eine ausgesprochene Individualität, die das Zeug hätte, die deutsche Volksoper zu neuem Leben zu erwecken, wenn es ihr gelänge, die Spreu vom Weizen zu sondern.
Die Aufführung gab unserem neuen Oberspielleiter *Max Hofmüller* Gelegenheit, sein Können zu beweisen. Sollte er halten, was

er mit ihr versprochen hat, dann dürften wir uns seines Gewinnes freuen. Unter den Darstellern ragten *Emmy Streng*, die wir mit Ablauf der Spielzeit leider nach Hamburg verlieren, *Alfred Voigt*, *Rudolf Bockelmann*, der sich in kürzester Zeit ganz überraschend entwickelt hat, und, in einigem Abstande, *Felix Fleischer-Janczak* hervor. *Otto Lohse* hatte sich selbst der Neuheit angenommen und führte das Werk zu einem guten Erfolg.

Unter dem Titel »Opernrenaissance« hat *Wilhelm Kleefeld* eine ganze Reihe älterer musikdramatischer Werke neu bearbeitet und der modernen Opernbühne wieder erschlossen. Ihnen hat er als letzte Arbeit Halévys Oper »Der Blitz« unter dem neuen Titel »Der Schicksalstag« hinzugefügt. Die Handlung ist im Grunde dieselbe geblieben, nur daß sie straffer gefaßt erscheint. Einige Unwahrscheinlichkeiten muß man trotz alledem mit in Kauf nehmen, und daß die eigentliche Hauptfigur des Stückes, der schrullige Augenarzt, überhaupt nicht auftritt, ist insofern ein dramaturgischer Fehler, als die vier handelnden Personen lediglich als Marionetten wirken, die der Alte an unsichtbaren Fäden ganz nach seinem Willen lenkt. Die Musik hat Kleefeld aus der ursprünglichen Oper und anderen, weniger bekannten Werken Halévys mit spürendem Blick zusammengestellt. Ihre Frische und ihr zum Teil feiner melodischer Reiz nehmen das Ohr gefangen, nicht immer aber ihre blechgepanzerten Eskapaden à la Meyerbeer, die der Bearbeiter leider nicht retuschiert hat. Die neuen Gesangstexte sind mit beträchtlichem Geschick erfunden und dem Stimmungsgehalt auf das beste angepaßt und nachempfunden.

Die szenische Einrichtung der neuen alten Oper war von *Paul Weißleder* mit feinem Geschmack bewerkstelligt. Um den musikalischen Teil machten sich je nach Beanlagung und Können *Else Schulz-Dornburg*, *Rosa Lind*, *Hans Lißmann* und am Dirigentenpult *Alfred Szendrei* verdient. *Bernhard Egg*

MAINZ: Die Saison begann mit einer künstlerisch hervorragenden Aufführung der Straußschen »Josefs-Legende«, die auch der vorhergehenden Spielzeit einen imposanten Abschluß verliehen hatte. Im übrigen hielt sich das Repertoir unter der tüchtigen Führung Generalmusikdirektor *Albert Gorters* und *Karl Elmendorffs* auf beachtenswerter Höhe, aber auch im gewohnten Geleise. Eine angenehme Unterbrechung bot lediglich Mozarts lange nicht mehr gegebene komische Oper »Cosi fan tutte«, deren musikalische Wiedergabe den Stil des anmutigen Rokoko sicher traf und um deren szenische Gestaltung *Richard Walden* sich verdienstlich bemühte. Als Gäste hörten wir *Heinrich Schlusnus*, der uns als Graf Luna den Zauber seines prächtigen Organs bewundern ließ; dann in derselben Partie den stimmgewaltigen *Max Roth* vom Wiesbadener Staatstheater; ferner *Oskar Bolz* (Berlin) als Othello, Don José und Eleazar und *Walter Schneider* (Frankfurt) als Mephisto. *G. Brendel*

MÜNCHEN: Der Opernbetrieb unseres Staatstheaters stand in der zweiten Hälfte dieses Jahres unter dem Zeichen des Wechsels des Operndirektors und ersten Kapellmeisters, eines Ereignisses, das so manche einschneidende Veränderung veranlaßt hat. Ob wir den überaus schmerzlichen Verlust von *Paul Bender* und ganz besonders *Sigrid Onegin*, der unvergleichlichen Gesangskünstlerin und Gestalterin, werden verwinden können? *Bruno Walters* Weggang ist zum Teil zurückzuführen auf die durch die Macht der (Valuta-)Verhältnisse verursachten Schwierigkeiten — an denen er durch seine häufige Abwesenheit allerdings selbst nicht ganz unschuldig ist —, einen von Zufälligkeiten freien wirklichen Spielplan mit einem sich gleichbleibenden erstklassigen Ensemble durchzuführen. Eine wüste antisemitische Hetze hat nun, der zehnjährigen außerordentlichen Verdienste Walters vergessend, diese Umstände benutzt und ist denn auch zum Ziele gelangt. Walters letztes Werk war die Durchführung der Opernfestspiele, deren trivialer Hintergrund heuer mehr als zuvor die Spekulation auf den Geldbeutel der valutastarken Ausländer bildete, die dem, ach, so schwachen Säckel des Staatstheaters zu Hilfe kommen sollten. Die künstlerische Höhe, auf der die Festspiele im ganzen standen, konnte wohl mit den »tieferen« Gründen aussöhnen. Die Reihe der Mustervorstellungen begannen und schlossen in dem Rufe unseres Operninstitutes voll und ganz würdigen Aufführungen von Wagners Meistersingern mit *Wilhelm Rode* — er ist jetzt der Unsere geworden — und *Friedrich Brodersen* (Sachs), *Delia Reinhardt* (Evchen), *Otto Wolf* (Stolzing), *Karl Seydel* (David) und *Hedwig Fichtmüller* (Magdalene). Die neue Spielzeit hat mit einer Flut von Gastspielen auf Anstellung und starken Veränderungen im ganzen Opernbetrieb überhaupt

ihren Anfang genommen: man wird dem neuen Generalmusikdirektor *Hans Knappertsbusch* Zeit lassen müssen, bis man sich gerechterweise ein Urteil darüber erlauben darf, wie er das Erbe Bruno Walters als *Direktor* der Oper verwaltet. Den ihm vorausgehenden Ruf einer außergewöhnlichen Dirigierbegabung an sich hat Knappertsbusch schon längst in vollstem Maße bestätigt, doch schwankt noch sein musikalisches Charakterbild im Spiegel der Kenner. Sein fester Wille, ja seine rücksichtslose Energie legen einen Vergleich mit Gustav Mahler nahe. Möge er sich ihm auch in allem übrigen ähnlich zeigen! Bisher hat es nur Neueinstudierungen gegeben: von der Serva padrona Pergolesis über Fra Diavolo bis auf Eugen d'Alberts »Abreise«. Eine freilich nicht bedeutende Ausnahme bildet Schumanns Carnaval in der von *Richard Seewald* und *Heinrich Kröller* besorgten, vielfach aus meines Erachtens übertriebener Pietät angefeindeten Übersetzung als Ballett (Instrumentation von *Otto Singer*), alles unter der geschickten, rhythmisch straffen, manchmal etwas zu sanguinischen Leitung von *Karl Böhm*.

Hermann Nüßle

ODESSA: Während der Saison 1921/22 war im früheren Stadttheater, jetzt Theater Lunatscharsky genannt, russische Oper. Es waren meistens in Südrußland gut bekannte Sänger, deren Leistungen in musikalischer und schauspielerischer Beziehung weit über das Durchschnittsmaß gingen. Weniger günstig waren die Vorstellungen ihrer Ausstattung nach; Neuanschaffungen waren unmöglich, die Beleuchtung äußerst karg, das Orchester auf 30 Mann reduziert (gegen früher 75), ebenso groß war auch der Chor. Zu alledem fehlte es auch noch an einem tüchtigen Spielleiter. Unter den vier Dirigenten war auch der verdienstvolle Josef Pribik, der seit etwa 30 Jahren an diesem Theater tätig ist. Aufgeführt wurden ausschließlich alte Werke; am erfreulichsten waren: »Fürst Igor« von Borodin, »Zarenbraut« von Rimski-Korssakoff und »Romeo und Julia« von Gounod. Zur Feier der zwanzigjährigen künstlerischen Tätigkeit des Tenoristen Sseljawin wurden die hier viel zu oft gegebenen »Hugenotten« aufgeführt. Das Haus war ausverkauft, und es blieben auch die üblichen Jubiläumsattribute nicht aus. Alles ging dem Anscheine nach leidlich, als plötzlich, mitten in der Saison, einige Sänger das Theater verließen und nach einer anderen Stadt (Charkoff), von wo sie ein günstigeres Angebot und erheblichen Vorschuß erhielten, übersiedelten. Somit gingen die besten Kräfte fort. Trotz aller Bemühungen konnten die Vorstellungen mit Ersatzkräften aus dem Konservatorium nicht aufrecht erhalten werden und das Theater wurde geschlossen. Es verlautet zwar, daß in der Saison 1922/23 die Oper wieder ins Leben gerufen werden wird, doch ist bis jetzt — Anfang Oktober — alles beim alten. *E—l*

ROSTOCK: Am 11. und 12. November veranstaltete das Rostocker Stadttheater ein *Schillings-Fest*. Der Komponist war selbst gekommen, um in einem großen, sorgfältig vorbereiteten Sinfoniekonzert eigene Tonschöpfungen zu dirigieren. Das Vorspiel zu seiner ersten Oper »Ingwelde«, die Phantasie »Seemorgen« und das »Erntefest« aus der Oper »Moloch« umrahmten das große Violinkonzert in a-moll, das den Höhepunkt des Abends bildete. Konzertmeister *Josef Wolfsthal* von der Berliner Staatsoper war hierfür als Solist gewonnen worden. Meisterhafte Beherrschung des Instrumentes, verbunden mit starker seelischer Ausdruckskraft, zu kultiviertem Spiel abgerundet, ließ die Schönheit des Werkes zu vollkommenster Wirkung bringen. Der noch junge Geiger berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Schillings leitete das Orchester.
In einer sonntäglichen Morgenfeier würdigte Direktor *Ludwig Neubeck* in einem Festvortrag das Schaffen Schillings'. Ausgehend von Erinnerungen aus seiner eigenen Jugend, da es ihm vergönnt war, an den Proben zur Erstaufführung der Oper »Ingwelde« in Schwerin unter Zumpes Leitung teilzunehmen, gab er einen Überblick über Schillings' Entwicklung. Im Anschluß daran gelangten Lieder für Sopran und Bariton zum Vortrag — gesungen von *Claire Huth*-Berlin und *Alfred Fischer*-Rostock; der Komponist begleitete am Flügel. Am Abend ging dann die Oper »Der Pfeifertag« in einer neuen Fassung zum erstenmal in Szene. Das Werk hat durch die gänzliche Umarbeitung wesentlich gewonnen; das Ganze wirkt viel konzentrierter als früher, und vor allem ist die Ausschaltung des parodistischen Eingangs des 3. Aktes, dem der frühere Mißerfolg der Oper in der Hauptsache zuzuschreiben war, eine ausgezeichnete Verbesserung. Die von Kapellmeister *Emil Kienzl* und Oberspielleiter *Otto Krauß* mit viel Liebe, Verständnis und großem Geschick vorbereitete Aufführung war künstlerisch hochwertig. Das Publikum brachte dem Komponisten und den

Sängern am Schluß begeisterte Huldigungen dar.
Noch zwei andere musikalische Ereignisse, durch die sich die Direktion ein hohes Verdienst erworben hat, brachten die ersten Monate der Spielzeit: eine Ausgrabung der entzückenden heiteren Oper »Die heimliche Ehe« von Cimarosa, die nur sehr selten in Deutschland zur Aufführung gekommen ist, es aber wohl verdient, wieder mehr ans Licht gezogen zu werden — und die erste Aufführung (nach der Uraufführung in Dresden) von *Brandts-Buys'* Oper »Der Mann im Mond«. Dies »wunderliche Spiel für Musik« bewegt sich keck und frisch in neuen Bahnen, besitzt viel harmonischen Reiz und burlesken Rhythmus. Gerade die schlichte Anspruchslosigkeit der naiven Melodik hat etwas ungemein Bestrickendes und übt einen seltenen Zauber auf den Zuhörer aus. Strahlende Heiterkeit, die befreiend wirkt, strömt aus dieser Musik. Man möchte wünschen, daß dies Werk im Opernspielplan unserer Bühnen dauernd heimisch wird. *Karl Gerd Briese*

STETTIN: Unser Stadttheater, das neben Oper und Operette auch das Schauspiel pflegt, wächst sich immer mehr zum Schmerzenskinde der mit Sorgen belasteten Stadtväter aus. Schon sein Äußeres ist weder festlich noch großartig. Zu guter Zeit, da man mit der gleichen Energie, die für Hafenfragen stets bereit war, einen schönen Neubau hätte zustande bringen können, vergeudete man Unsummen durch An- und Umbauten. Der Zuschauerraum blieb beschränkt wie früher; das Ganze ist ein Flickwerk. Ein großes Orchester, wie es moderne Werke erfordern, ist nicht unterzubringen. Da muß man denn zum probaten Mittel der Stimmeneinziehung greifen oder den Streichkörper auf ein Minimum einschränken. Jetzt krächzen über dem sonderbaren Theaterbau am Königsplatz die Sturmvögel und verkünden ein nahes Ende. Ein letzter Zwanzig-Millionen-Zuschuß der Stadt sichert noch eine knappe Winterspielzeit. Schon die verflossene Direktion *Eckert* konnte das Theater wirtschaftlich nicht halten. Die jetzige namens *Ockert* (dies ist kein Druckfehler) bringt es erst recht nicht fertig. Trotz häufiger Dirigentenwechsel — *Krauß* ging von hier nach Wien, *Mehlich* nach Breslau, und jetzt führt der gediegene und sachliche *Müller-Prem* den Stab — ist glücklicherweise die den hiesigen Verhältnissen entsprechende recht ansehnliche Opernleistung kaum zurückgegangen. Zwei eindrucksvolle Neuaufführungen *Korngolds* »Tote Stadt« und *Strauß'* »Josephs-Legende« zeugten davon. Sie wurden mit vielem musikalischen Fleiß und vorzüglichen Dekorationen, in die mit Theatermaler *Warmbrunn* ein neuer Geist eingezogen ist, herausgebracht. Unter dem Opernpersonal hat sich etwas Überragendes zurzeit nicht durchgesetzt. Vielleicht kann ich demnächst über rühmliche Einzelheiten berichten.
Ulrich Hildebrandt

WEIMAR: Das musikalische Leben Weimars, der Hauptstadt des neuentstandenen Staates Großthüringen, konzentriert sich in der Hauptsache auf die musikalischen Darbietungen des »*Deutschen Nationaltheaters*«. In der Tat hat die treue Anhänglichkeit des Publikums an unsere Oper vollste Berechtigung; denn im Theater wird sehr gute Musik gemacht. Die Oper verfügt über ein ausgezeichnetes, begeisterungsfähiges Solopersonal, das sich mit einem hervorragenden Orchester und einem prächtigen, von *Hermann Saal* geleiteten Chor zu geschlossenen Gesamtleistungen zusammenfindet — und nur auf diese kommt es letzten Endes in der Oper an —, die mit den meisten großen Bühnen in Deutschland rivalisieren können. In aller Stille hat sich in dem jungen *Paul Schmitz* ein kraftvolles Dirigententalent entwickelt, auf das man allen Anlaß hat achtzugeben.
Seit dem Weggang Carl Leonhardts ist die Weimarer Oper führerlos. Der Generalintendant Ernst Hardt glaubt unter der Zahl der jüngeren Bewerber nicht den richtigen Mann finden zu können, da er wohl auf dem Standpunkt Bruno Walters, den er um Rat anging, steht: »Die anerkannten älteren Dirigenten seien in festen Stellungen, die jüngeren seien durch die Kriegsjahre alle so stark in ihrer Entwicklung gehemmt, daß in Deutschland ein außerordentlicher Mangel an reifen, überschnittlichen Dirigenten bestehe. Aus diesen Gründen würde es unendlich schwer halten, eine für Weimar passende Kraft zu finden, es käme auf einen glücklichen Zufall an.« Auf diesen »glücklichen Zufall« warten wir nun schon 1¾ Jahre, und da er nicht kommen will, sind wir in einen Interimszustand hineingeraten, der uns zwar nichts Neues — Korngolds »Tote Stadt« ist in Vorbereitung —, aber einige vorzüglich gelungene Neueinstudierungen (Zauberflöte, Othello, Postillon von Lonjumeau) bescherte. Die meisterhafte Darstellung von »Figaros Hochzeit« war nicht

zum geringsten auf die künstlerische Lebendigkeit und glänzende Stilanpassung des Regisseurs *Aloys Mora* zu setzen, der so etwas wie Mozartische Luft aus seiner Salzburger Heimat mitbrachte. *Otto Reuter*

KONZERT

BERLIN: Das Moment der Bewegung in das deutsche Musikleben zu tragen: dies war der Gedanke, der die »*Internationale Gesellschaft für neue Musik*« ins Leben rief. Der Begriff »international« hat für manche etwas im unangenehmen Sinne Aufreizendes, weil er sich ihnen als der des Antinationalen darstellt. Im Grunde ist ja aber auch das Wort »national«, auf Musik angewandt, durchaus sinnwidrig. Denn nicht »Nation«, sondern »Rasse« macht die Musik. »Internationale Gesellschaft für neue Musik« kann nur heißen: eine Gesellschaft, die über die nationalen, die politischen Besonderheiten hinweg alle wertvolle, alle keimkräftige, wenn auch nicht vollendete Musik fördert. Eine solche Vereinigung wurde von den in Salzburg anwesenden Engländern angeregt, und ihr Gedanke ist unzerstörbar. Eben aus London zurückgekehrt, kann ich versichern, daß nirgends wohl soviel Bereitwilligkeit herrscht, diesen selbstverständlichen Internationalismus der Kunst durchzuführen, wie gerade in London; daß man nicht im entferntesten mehr an irgendwelche politischen Hemmungen im Austausch und in der Aufführung jeglicher Musik denkt; kurz, daß man unserer neuen deutschen Musik dort genau so gern sein Ohr öffnet wie jeder anderen. Ja, ich möchte es als deutsche Pflicht bezeichnen, für diesen Gedanken der künstlerischen Gemeinsamkeit einzutreten. In England, das sehe ich nach den sonnigen, dort verlebten Tagen, bekennt man sich freudig zu ihm. Fassen wir die ausgestreckte Hand!

Das erste starke Zeichen ihres Daseins gab die Internationale Gesellschaft für neue Musik mit dem Konzert *Ernest Ansermets*, des Genfer Dirigenten, und mit der wahrhaft aufrührenden Erstaufführung von *Igor Strawinskys* »Le Sacre du Printemps«. Der Krieg und die durch ihn verursachte Abgeschlossenheit hatte dieses Werk bisher von uns ferngehalten. Es ist in Paris und in London durch wiederholte Aufführungen zu allgemeiner Geltung gelangt.

Strawinsky ist eine Frucht seiner Rasse und unserer Zeit. Damit erklärt sich, was an ihm stark, was an ihm schwach ist. In seinem »Sacre du Printemps« ist dies alles auf eine zwingende Formel gebracht. Es ist allerdings denkbar, daß ein in der Tradition wurzelnder Kulturmusiker sich aufs heftigste gegen eine solche Erscheinung wehrt. Denn ein Kulturmusiker ist ja nun Strawinsky gewiß nicht. Ein Stück Barbarentum pulst noch in ihm, und er scheut sich nicht, es rückhaltlos auszusprechen. Darin ist er absolut russisch. Aber zugleich ist er von optischen Eindrücken abhängig: das russische Ballett und die von ihm befruchtete Bühne geben ihm starke Sensationen. Und es ist nun allerdings merkwürdig, wie er so, unter dem Einfluß der Pariser Atmosphäre, zu einer Musik gelangt, in der Barbarentum und Verfeinerung gegeneinander stoßen. Aber er *hört* seine Musik, sie ist wahrer Klang, brutaler Klang oft, sie hat einen primitiven und doch wandlungsfähigen, eigenen Rhythmus. Im »Sacre du Printemps«, einem Stück getanzter Symbolik, die dem russischen Heidentum gilt, ist all das bis aufs äußerste gesteigert. Das Gegeneinander der Stimmen, von einem fruchtbaren Klangsinn eingegeben, die in Bläser und Schlagzeug ungewöhnliche Auswirkung der Klangmittel hat etwas unmittelbar Zwingendes im ersten Teil, etwas Vorschauendes im zweiten. Ob Strawinsky, der mit »Petruschka« berühmt wurde, über den »Sacre du Printemps« hinaus zu einer wahren inneren Entwicklung gelangt, ist mir bei einem solchen Feuerwerker der Musik nicht so ganz gewiß. Aber gewiß bleibt, daß der »Sacre« beispiellos in der Verknüpfung der Volkskunst und der Höhenkunst ist, während sonst in der modernen Musik, zumal bei Schönberg, die letzte Folgerung der Musikkultur gezogen wird. Das entscheidet für die aufreizende Wirkung des Stückes. Und von *Ernest Ansermet* dargestellt, wirklich in seiner rhythmischen Vielfältigkeit dargestellt, gewann es unerhört eindringende Plastik. Ansermet ist ein aus dem Gegenwartsempfinden hervorgegangener Orchesterleiter: sein Instinkt für die drängende Expression ist außerordentlich. Aber er fand auch für die feinen Stimmungen eines Roussel und dessen »Pour une fête de Printemps«, für die Debussys und seiner »Nocturnes« die zarte Hand. Und war endlich dem vornehm-rassigen Geiger *Joseph Szigeti* in Busonis Violinkonzert ein sicherer Begleiter.

Meine Rundschau muß notwendig unvollständig sein, weil die Berliner Ereignisse während meines Londoner Aufenthaltes ausfallen.

Aber die Erinnerung geht auf folgendes zurück: in einem Konzert mit dem Leitmotiv »Neue deutsche und russische Musik«, von *Ewald Gebert* mehr schlecht als recht dirigiert, spielte *Paul Hindemith* seine aus starken inneren Quellen gespeiste Bratschensonate und sang *Nora Pisling-Boas* verständnisvoll Strawinskys witzige »Pribaoutki«; in der *Melos*-Vereinigung hörte man die primitive Volksmusik des Sowjetmusikchefs *Arthur Lourié*; es erschien die eigenartige *Ethel Leghinska*, als Pianistin und als Schaffende: eine symphonische Dichtung »Jenseits der Welten« mit gewaltigem Apparat, bezeugte mindestens, in all ihrer Zusammengeflicktheit, eine im Mischen der Orchesterfarben geübte Hand; *Walther Jacobi* wies ehrlich empfundene, wohlgeformte Kompositionen vor; eine neue Soloviolinsonate *Philipp Jarnachs*, gedrungen, erlebt, nicht leicht eingänglich, dornenvoll auch für den Geiger, fand in *Stefan Frenkel* einen jungen Meisterinterpreten; die halb männliche Geigerin *Jenny Skolnick* ist unter den Zukunftsreichen zu nennen.

Adolf Weißmann

BARMEN-ELBERFELD: Das in etwas einseitigem Beethoven- und Brahms-Kult erstarrte Musikleben des Wuppertals erfährt durch den neuen Dirigenten der Elberfelder Konzertgesellschaft, den jungen Wiener Kapellmeister *Herman v. Schmeidel*, eine erfreuliche Auffrischung. Besonders dankenswert ist sein tatkräftiges Eintreten für den hier lange verkannten Anton Bruckner, dessen 2. und 9. Sinfonie (im vorigen Jahr die 6. und 7.) er erstmalig hier herausbrachte. Namentlich die weihevolle Darbietung der Neunten wurde zu einem musikalischen Ereignis; am selben Abend spielte der Klavierpoet *Pembaur* Liszts geniesprühendes A-dur-Konzert. In der Barmer Konzertgesellschaft, die sich in diesem Winter mit Gastdirigenten behilft, brachte *Erich Band* (Stuttgart) zum ersten Male Bruckners herrliche f-moll-Messe zu starker Wirkung. An wertvolleren Neuigkeiten bot Schmeidel noch zwei Orchesterwerke des Österreichers *Egon Kornauth* (Elegie und Ballade), sowie von *Paul Gräner* »Musik am Abend« und »Variationen über ein russisches Volkslied«; des Schweizers Othmar Schoeck Orchestergesänge sprachen weniger an. Mit Regers »Sinfonischem Prolog zu einer Tragödie« machte uns der Remscheider Dirigent *Theodor Hausmann* bekannt. Die »Gesellschaft der Musikfreunde« setzte sich mehrfach für modernste Musik ein: Kapellmeister *Schulz-Dornburg* (Bochum) präsentierte dort *Schönbergs* mondsüchtigen Pierrot (von dem man nur sagen kann, daß, wenn er die deutsche Zukunftsmusik bedeutet, uns diese Zukunft leid tun kann) und das Berliner Lambinon-Quartett spielte Werke von *Milhaud, Malipiero* und als reifstes das Streichquartett (Werk 16) von *Hindemith.* Ein neues, nach dem ausgezeichneten Barmer Violinkünstler *Schoenmaker* benanntes Streichquartett will eine Übersicht über die Quartettentwicklung von Dittersdorf bis Schönberg geben.

Carl Siegmund Benedict

BREMEN: Den Kern des Bremischen Musiklebens bilden noch immer die Konzerte der *Philharmonischen Gesellschaft.* Und dies um so mehr, seit der Bremische Generalmusikdirektor *Ernst Wendel* die Konzerte dirigiert. Er ist als Dirigent vielseitig: nicht genialer Reißer, nicht tiftelnder Detaillist. Eine große Freiheit und doch Festigkeit der Linie und ein starker Schwung der Empfindung beseelt seinen Brahms, Bruckner und Beethoven. Die Klarheit des Details und die schwungvolle Beseelung der Linie hat ihn auch den Italienern, die er wieder jährlich als Gastspieldirigent in Rom und Mailand zur Begeisterung bringt, besonders nahe gebracht. Dafür bringt er uns die modernen italienischen Sinfoniker zurück. Die Sinfonie liegt dem raschen Theatertemperament der Italiener nicht sonderlich. Wolff-Ferrari ist nicht Vollblutitaliener und Sgambati sowohl wie Alfano und die neueren Respighi und Alaleona stehen stark unter deutschem (Strauß) Einfluß. Die drei ersten kamen im vorigen Winter hier zu Gehör. Diesmal gab es zwei Canzoni von Domenico Alaleona, von denen die Canzone a ballo durch geistsprühendes Temperament und pikanten Rhythmus besonders fesselte. Im übrigen brachte das Programm Tschaikowskys kühle Ouvertüre zu Romeo und Julia und Ducas' effektvollen, aber ganz äußerlichen Zauberlehrling. Nach dieser europäischen Tournee landete das Programm in dem etwas saloppen, aber gemüt- und humorvollen deutschen Eheglück der Domestica von Richard Strauß. Ein buntes Programm. Stilvoller, zu starker innerer Konzentration zwingend war das erste Programm: Brahms' Akademische Ouvertüre und Bruckners Fünfte. Weiteres von Bedeutung ist vom Konzertpodium nicht zu melden. Nur im Dom gab *Eduard Nößler*, wohl der bedeutendste Chordirigent Nordwest-

deutschlands, ein wertvolles Kirchenkonzert, das mit Lotti und Palestrina, besonders aber mit Bachs achtstimmiger Motette »Komm Jesu, komm« Publikum und Kritik in Entzücken versetzte. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Glocken- und Orgelstimmen riefen zur ersten musikalischen Veranstaltung des Winters. Wir feierten wieder einmal ein *Bachfest.* Von dem in sechs Aufführungen Gebotenen war vieles sehr gut, manches erhebend, und doch: der Sinn der Bachfeste ist nicht mehr derselbe wie früher. Bach bedarf heute nicht mehr der Propaganda. Wenigstens nicht in den Großstädten. Die Bachfeste haben den Reiz des Ungewöhnlichen verloren. Die besondere Nuance des Breslauer Bachfestes war der Charakter der Aufführungen. Universitätsprofessor *Max Schneider*, als Forscher bedeutend, als Praktiker von höchster Lebendigkeit, besitzt für Form und Inhalt alter Werke ein außerordentlich feines Unterscheidungsvermögen. Was er aufführt, imponiert nicht durch das Alter, sondern durch die Jugend. Er sucht heraus, was uns heute noch bewegen kann, und gibt ihm eine lebensvolle Darstellung. Seine Überzeugungen vertraten auch die beiden anderen Dirigenten, *Professor Dr. Dohrn* und *Wolfgang Reimann*, und so trugen die Aufführungen den Charakter der Frische und des Zeitgemäßen. Solistisch wirkten außer Reimann, der die neue Orgel der Magdalenenkirche vorzuführen reichlich Gelegenheit hatte, *Adolf Busch*, *Paul Grümmer*, *Dr. Rosenthal*, *Georg Adolf Walter*, *Lotte Leonard* und *Anna Erler-Schnaudt* mit. Die chorischen Aufgaben erfüllten die Singakademie, der Bachverein und der Chor der Magdalenenkirche. Das Instrumentale war beim Orchesterverein vortrefflich aufgehoben. Als Klarinenbläser glänzte *Hermann Taubig* aus Leipzig. — Der Orchesterverein scheint die wirtschaftliche Krise noch einmal überwinden zu können. Das Publikum hält treu zu ihm, die Musiker freilich bringen die schwereren Opfer. Da staatliche und städtische Hilfe ausbleibt, arbeiten sie für ganz unzeitgemäße Entlohnungen. Im ersten Konzert gab er eine Uraufführung. *Gerhard v. Keußler* hatte seine melodramatische Sinfonie »An den Tod« dem Orchesterverein anvertraut. Das gedankenschwere, tiefpoetische Werk (*Schützendorff* aus Hamburg sprach die Verse) vermochte gewaltig zu packen. Wer das Werk beim ersten Hören erfassen will, muß sich vorher den gedanklichen Stoff ganz zu eigen machen, sonst vermögen die Sinne die Fülle der Gesichte nicht zu fassen. Keußler, der Typus des intellektuellen Musikers, kann aus bloßem Empfinden heraus nicht begriffen werden.
Rudolf Bilke

DORTMUND: Unsere *Sinfoniekonzerte* unter der großzügigen Leitung *Wilhelm Siebens* brachten außer einem Beethovenabend mit *Alma Moodie* als verheißungsvoller und schon jetzt viel erfüllender Interpretin des Violinkonzerts an Neuheiten die glänzend gearbeitete d-moll-Sinfonie von Hermann Suter, die köstliche Straußsche »Sinfonia Domestica«, H. H. Wetzlers gelungene Lustspielouvertüre und die weniger ansprechende *Uraufführung* einer konzertanten »Sinfonie für Violoncellsolo und Orchester« von Gottfried Rüdinger, die von *Emanuel Feuermann* mit bestem Bemühen eingeführt wurde, aber einseitig und wenig zum Mitgehen zwingend berührte. *Alfred Hoehn* war der dritte, oftgerühmte Solist. Gern gehört wurde eine Aufführung der Sinfonieode »Das Meer« von Nicodé († 1919) durch den Männergesangverein »*Cäcilia*« unter *Max Spindler*, wenn sie auch nicht restlos gelang. Hans Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele«, die der »*Musikverein*« unter *Siebens* Leitung im Stadttheater einführte, sprach mehr in der poetischen Gesinnung als musikalisch an. In der Kammermusik hatten das *Berner Streichquartett* von *Brun*, *Paul Grümmer* und *Paula Stebel* mit einem Cellosonatenabend, *Lula Mysz-Gmeiner* und *Lola Artôt-de Padilla* als Sängerinnen, *Frédéric Lamond* und *Karl Friedberg* als tüchtige Pianisten äußeren und inneren Erfolg.
Theo Schäfer

DRESDEN: Im Konzertleben überwiegt nach wie vor die Menge des Gebotenen weit, weit die Güte. Einige singende und spielende Größen beleben in regelmäßiger Wiederkehr das Bild: *Brodersen*, *Friedmann*, *Pauer*, *Friedberg*, *d'Albert* — auch den Geiger *Weißgerber* darf man schon in dieser erlauchten Reihe nennen — einige Talente lernte man neu kennen. Die feine Gesangskultur und die Vortragsform der Münchener Opernsängerin *Marcella Craft* eroberten Dresden im ersten Anlauf, auch die nordische Sopranistin *Ellen Overgaard* gewann mit ihrer gepflegten, etwas kühlen Singkunst Sympathien, obwohl die Sensation ihres Konzerts die Mitwirkung Buschs und der Staatskapelle war. Unter den jüngeren Pianisten erzielte *Eduard Erdmann*

weitaus die stärksten Eindrücke mit seiner eminenten Technik und fabelhaften Musikalität. An geigerischen Größen haben wir zuletzt nur den jungen *Max Roosen* gehört, der aber am Tage seines Konzertes in die Schrecknisse eines Teuerungstumultes verwickelt wurde, so daß sein Spiel abends im Mozartverein unter nervöser Unruhe litt. In den Philharmonischen Konzerten, denen Edwin Lindners temperamentvolle Dirigentenpersönlichkeit nach wie vor das Gepräge gibt, hörte man den Münchner Tenor *Erb* in einer Händelarie und Schubertliedern, die, ohne zu begeistern, doch den geschmackvollen Könner verrieten. Neue Werke von beachtlichem Wert werden allenthalben nur höchst spärlich gebracht. *Emmy Born* und *Franz Wagner* spielten eine Violinsonate von Hindemith, die bei allen neutönerischen Finessen durch klare Formung und schönen melodischen Gehalt überraschte. Und die verdienstliche *Bläservereinigung* der Staatskapelle führte eine Kammersinfonie von *Karl Pembaur* (mit dem Komponisten am Flügel) auf, eine Art Alpensinfonie en miniature, doch reich an reinmusikalischem Gehalt und fast klassizistisch geformt. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Nach langjähriger Pause erschien die rheinische Pianistin *Anna Haasters-Zinkeisen* erstmalig wieder auf dem Podium. Ihre Technik ist bewundernswert; einige Maniriertheiten schmälerten nur wenig den reinen Genuß ihres Beethoven-Abends. Das *Rheinische Trio*, das an Neuheiten bisher nichts Wichtiges brachte, besticht durch die Vornehmheit der Kultur. Ein Kompositionsabend von *Georg Haren* bot in einer Violinsonate und Klaviervariationen Talentproben von gesunder Natürlichkeit. Vermittelte das tüchtige einheimische *Koetscher-Quartett* die Bekanntschaft mit *Taneijew* und dem *Dvorak*schen Streichtrio, so setzte sich der *Bachverein* erfolgreich für alte Meister (*de Bruck, Lasso, Lechner, Rosenmüller, Lübeck* und *Bach*) ein. Den Höhepunkt im Kammermusiksaal bildete aber *Arnold Schönbergs* von genialem Können zeugender grotesker »Pierrot lunaire«. Ein geschickt angelegter einleitender Vortrag des feinfühligen Dirigenten *Rudolf Schulz-Dornburg* ließ auch die orthodoxesten Gegner nicht zur Opposition schreiten. Nicht nur für die Freunde der Modernsten bedeutete der Abend ein Ereignis. — *Irene v. Dubiska* erwies sich in dem rassigen Violinkonzert von *Dvorak* als hervorragende Künstlerin. Eine mit betäubendem exotischen Parfüm ausgestattete Sinfonie in fis-moll von *Cornelius Czarniawski* zeugt von starkem technischem Können, steckt aber vorläufig noch im Epigonentum. *Mozarts* Serenata notturna für zwei Streichorchester und Pauken, sowie das Violinkonzert D-dur, von *Hans Bassermann* mit feinstem Stilgefühl gespielt, erklangen zum Entzücken des Publikums. Auch in Konzerten großen Stils konnte ein Vielumstrittener den Hauptererfolg buchen: *Gustav Mahler* mit seinem wundersam empfindungstiefen Lied von der Erde. Die Aufführung unter *Karl Panzners* ausdrucksvoller Leitung, unter der ausgezeichneten Mitwirkung von *Rudolf Laubenthal* und *Else Dröll-Pfaff*, wurde zum überwältigenden Erlebnis. *Carl Heinzen*

GRAZ: Zwar fehlen infolge der schlechten Währungsverhältnisse noch immer große Künstler in den hiesigen Konzertsälen, aber der »Steirische Theater- und Konzertverein« veranstaltet mit Hilfe des zu einem philharmonischen Orchester ausgebauten Opernorchesters Sinfoniekonzerte in stattlicher Zahl. An Stelle der üblichen Sonntagsoperette wagte man dem Publikum Orchesterkonzerte zu bieten, und — siehe da, das Wagnis gelang! Allwöchentlich findet nun solch ein volkstümliches Orchesterkonzert statt, das neben leichteren sinfonischen Arbeiten, Ouvertüren, Opernbruchstücken auch gelegentlich schwerere Kost (Liszt, Wagner, Strauß) bringt. Zu diesen unter der Leitung der heimischen Kapellmeister stehenden Konzerten treten die monatlich einmal stattfindenden Abonnement-Sinfoniekonzerte unter dem aus Wien zitierten *Clemens Krauß*, die als Neuheiten bereits die »Herbstsinfonie« von *Joseph Marx* und »Dritte Sinfonie« von *Guido Peters* brachte. Marx, der Moderne, verblüfft durch einen Überschwang der Ausdrucksmöglichkeiten, eine Melodienüppigkeit der Streicher, eine Fülle motivisch verarbeiteter Zwischenstimmen, die höchste Kunst und größte Kunstfertigkeit verraten und höchstens den einen Fehler haben (kann man ihn wirklich Fehler nennen?), daß sie fast zu reichlich, zu unerschöpflich verwendet — verschwendet werden. Peters, der Klassizist, verblüffte mit seiner in fis-moll stehenden Arbeit durch die Einfachheit der Mittel, die Schlichtheit der Sprache und die Innigkeit und Weltabgewandtheit des Singens (Adagio). Der Beifall war an beiden Abenden von seiten der »überausverkauften« Säle enthusiastisch.

Otto Hödel

HALLE: Gegenüber dem bisherigen Vorbeiorganisieren im Konzertleben Halles hat sich die erstmals beim hiesigen Händelfest erprobte Interessengemeinschaft gewissermaßen in einen Dauerzustand verwandelt: unter dem Namen »Vereinigung Hallischer Musikfreunde« haben heuer die Robert-Franz-Singakademie (Prof. Rahlwes), die Philharmonische Gesellschaft (nunmehr unter Dr. Göhler) und der Händelverein gemeinsame Programme aufgestellt und noch so manche gegenseitige Hilfe vereinbart, wie sie der schweren Finanznot der Zeit entspricht. Die regelmäßigen Abende des Klinglerquartetts und meine nunmehr im vierten Winter durchgeführten Liedermatineen mit Einheitsprogramm sind mit in diesen Interessenkreis einbezogen worden; so konnte es kürzlich zu einem kleinen Schubertfest kommen, indem binnen weniger Tage die Hauptwerke Schubertscher Sinfonik, Kammermusik und Lyrik vorgeführt wurden, im Frühjahr soll Gleiches noch mit Einbeziehung von Chorwerken an Reger getan werden und Anfang Juni wird Zilcher ähnliche Berücksichtigung erfahren. Die treffliche Große Singakademie ist mit ihren Konzerten aus der lauten Marktkirche in den stillen Dom umgezogen und zeigte sich kürzlich mit Cherubinis c-moll-Requiem auf alter Höhe. Die Konzerte des Stadttheaterorchesters unter *Hans Stieber* werden durch den Weggang dieses rührigen und schätzenswerten Dirigenten nach Hannover voraussichtlich bald aufhören, was nur insofern einen Gewinn darstellt, als so mancher Musikfreund sich bis dahin etwas beunruhigt zwischen Stieber und der Philharmonie hin- und hergezogen fühlte. An sich kann ja frisch-fröhlicher Wettbewerb nie schaden, aber für die schwachen Kräfte der sinfonisch Interessierten wurde doch die Zersplitterung bedenklich. Nun hat man in *Göhler* den denkbar besten Führer durch das blühende Gefilde von Bach und Händel bis zu Bruckner und Mahler hin, und auch den Wiener Meistern gehört seine fein nachschaffende Liebe. Was hier zu großzügiger Betätigung fehlt, zumal für weltliche Chorwerke, ist ein großer Konzertsaal. Aber keine Zeit ist zur Behebung dieses Mangels aussichtsloser gewesen als die unsere. Ein paar bedeutende Gäste gab's außerdem, so Abendroth und die Olczewska. — Daß die Fülle kleiner Unternehmungen etwas abnimmt, ist gewiß nicht als Verlust zu buchen.

Hans Joachim Moser

HAMBURG: *Gerhard v. Keußlers* Sinfonie »An den Tod« konnte bald in den Konzerten des Stadttheaters zur Aufführung gelangen und dort, wo man ihn als Sinfoniker längst befürwortet hat, dem Autor den starken Persönlichkeitserfolg sichern, der vor allem dem früheren Singakademiedirigenten hier zukommt. Der anderthalbstündigen Sinfonie ohne Pausen ist ein langer, gedankentiefer Text mitgegeben, der einen stimmkräftigen Sprecher (*Alfons Schützendorff*) benötigt. Der reiche Lyrismus der Musik sichert auch den größeren Gewinn in die Breite, nicht so unmittelbar die pathetischen Partien, wo der Autor sich zu recken weiß. Carl Muck brachte der Philharmonie den Gewinn, der die Möglichkeit von 18 Konzerten in Erwägung ziehen ließ. Kühner als er in den Programmen ist Eugen Papst, dem nach Qualität längst das Vertrauen des Orchesters und der großen Menge sicher. Bei Egon Pollak, bei starkem und reinem Klang der Künstlernatur, ist die Gefolgschaft so stark und getreu wie bei Gustav Brecher, einem weniger kühnen Präger. Siegmund v. Hausegger sahen wir nachhaltig wirkend (mit bequemem Programm) in den Veranstaltungen des »Bayreuther Bundes«, dem das Wagnis leidlich gedieh, Eugen d'Albert zwei Abende zu schenken: dem Beethovenspieler (mit diesmal starker Inspiration) und dem Komponisten, dessen Schaffen — außer den beiden mit glänzendem Wurf und Dämonie gespielten Klavierkonzerten, die 20 und 40 Jahre fast zurückliegen — schon die Programmverlegenheiten mit Opernbruchstücken beseitigen hieß. Von den auswärtigen Pianisten brauche ich nur Victor v. Frankenberg zu nennen, der abermals einer Walter-Niemann-Sonate (d-moll) voll Können, Wollen und Inspiration zu nachhaltiger Wirkung verhalf. Als Bruckner-Verfechter erschien neuerdings öfter der Münchner Dirigent Dieter Adler, der auch diesmal (mit Nr. 8) mit individueller Charakteristik sich empfahl. Von den Solisten war es der »Hamburger« Willy Burmester, der vor seiner Japanreise nochmals die Scharen mit Virtuosität und Verbindlichkeit bezauberte. Auch die Sängerin Maria Pos-Carloforti, eine Hamburgerin, hat mit einem Programm von Vielseitigkeit und erlesenen Dingen starke Eindrücke hinterlassen. Sie sang auch Händels »La Lucrezia«, aus der Florentiner Zeit Händels, ein langes, genialsten Spürsinn andeutendes Kantatenwerk, in Georg Göhlers Bearbeitung. Bearbeiter und Vortragende haben

die künstlerische Wertsteigerung ständig erkennen lassen an diesem schon von dem alten Mattheson außerordentlich gepriesenen Stück voll Tiefe im Anschauen und Gestalten, voll Kraft vor allem in der Gliederung der drängenden Dramatik. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Trotz des lebhaften Anlaufs, den das Konzertleben bisweilen annahm, muß man eigentliche Höhepunkte darin mit der Lupe suchen. Selbst die drei bislang in Szene gesetzten Abonnementskonzerte der Städtischen Kapelle unter *H. Pfitzner*, *R. Lert* und *A. Grau*, so ausgesucht fein darin musiziert wurde, brachten es nicht zu Überraschungen. Von den 9 Beethoven-Konzerten, die von gleicher Stelle aus unternommen und bei den dafür eingesetzten volkstümlichen Preisen derart überzeichnet wurden, daß gleich eine zweite Serie eingerichtet werden konnte, haben bisher zwei unter Lert und Grau unserer Öffentlichkeit ein Stück wertvoller Musikkultur eingetragen. Von unseren größeren Chorverbänden hatte die »Musikakademie« unter *J. Frischen* Beethovens »Missa solemnis« und die »Mozart-Gemeinde« Mozarts »Requiem« zu ausdrucksstarken Erlebnissen gebracht. Sonst lösten sich noch aus der Menge konzertmäßiger Veranstaltungen die beiden *Lutter-Konzerte* (das erste mit dem *Leipziger Gewandhaus-Quartett)*, die sechs Klavierabende *W. Craneys*, die Veranstaltungen des *Klingler - Schachtebeck* - Quartetts, des *Osnabrücker Trios* als besonders in der Erinnerung haftend, heraus. *Albert Hartmann*

KÖLN: In den Gürzenichkonzerten brachte *Hermann Abendroth* einige Neuheiten, so *Hermann Ungers* Orchestersuite »Jahreszeiten«, die schon Nikisch in Leipzig und Berlin bekannt gemacht hatte, harmonisch und klanglich reizvolle Stimmungsbilder mit impressionistischem Einschlag, sowie (*Frieda Kwast-Hodapp* als Solistin) Busonis Concertino für Klavier und Orchester, dessen stark reflexive und eklektische Art ohne nachhaltigen Eindruck blieb. In einem städtischen Sinfoniekonzert hörte man sinfonische Variationen über ein eigenes Thema von dem in Warschau geborenen *Jules v. Wertheim*, ein Werk von gutem formalen Können, im Lyrischen an Tschaikowsky gemahnend, im Verhältnis zu seiner Länge ohne starke innere Spannkraft. Dem Geiger *Rudolf Polk* verdankten wir ein Orchesterkonzert, in dem der Bochumer Dirigent *Rudolf Schulz-Dornburg* uns mit Rudi Stephans Musik für Orchester und den netten Walzerimprovisationen von Adolf Busch beschenkte. *Walther Jacobs*

KÖNIGSBERG: Den bunten Reigen der Konzerte eröffnete im September unter *Heinz Tießens* Leitung ein großer sinfonischer Abend gelegentlich der »Ostpreußischen Wanderausstellung«. Das Programm brachte lediglich Werke ostpreußischer Tonsetzer: die Hoffmann-Ouvertüre von *Besch*, das Klavierkonzert von *Goetz* und die Sinfonie »Stirb und Werde« von *Tießen*. Die großen Sinfoniekonzerte waren zunächst verwaist. *Ernst Kunwald*, unser städtischer Generalmusikdirektor, war auf Reisen. In seiner Abwesenheit führten *Wilhelm Sieben*, *Selmar Meyrowitz* und *Rudolf Krasselt* den Stab. Von einer kleinen Märchensuite von *Ravel* abgesehen, bewegten sich ihre Programme in altbewährten Bahnen. Tradition ist Trumpf. Das steht auch in diesem Jahr in Lapidarschrift über unserem Musikleben. So sehr man die Klassiker liebt und als das Höchste verehrt, man spürt doch eine geheime Sehnsucht nach Neuem. Die einzige Instanz, die dafür sorgt, ist der mutig und unerschrocken seine Wege wandelnde »Bund für Neue Tonkunst«. In den letzten Wochen bescherte er uns Kammermusik von *Haba*, *Hindemith*, *F. Finke*, *Reznicek*, *Wetz* u. a. So knüpft sich wenigstens ein dünnes Band zwischen uns und dem Heute. *Otto Besch*

MAINZ: Einen breiteren Rahmen nehmen im Musikleben unserer Stadt die Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters ein. Außer den Klassikern kam auch die jüngere Generation zum Wort, unter anderem *Max Trapp* (Nokturno op. 13) und *Georg Kiessig* mit seinem Totentanz, Werke, die keinen tieferen Eindruck hinterließen. Mehr zu sagen hatte *Georg Scheinpflug* mit der Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiel und *Lothar Windsperger* mit »Gedanken eines Einsamen«, drei tief schürfenden Stimmungsbildern für Cello allein. Auch um die Solisten war es gut bestellt: *Fritz Brodersen* sang Schubert- und Strauß-Lieder, die mit Wärme und Temperament zum Vortrag kamen. Im Brahmsschen Klavierkonzert (B-dur) und Solostücken von Debussy, Ravel und Liszt lernten wir in *Walter Gieseking* einen feinfühligen Interpreten kennen. Im 6. Konzert entwickelte die Koloratursängerin des Darmstädter Landestheaters, *Fritzi Jokl*, beachtenswertes technisches Können, die der

Nachtigallenarie Händels und besonders der Arie der Zerbinetta zugute kamen. Die »Mainzer Liedertafel« hat zwei Kammermusikabende veranstaltet, gegeben vom Busch-Quartett und vom Gürzenich-Quartett, beide Male Stunden der Weihe und des herrlichsten Genusses. In einer Choraufführung, die vier Kantaten von Joh. Sebastian und eine von Joh. Christoph Bach (»Es erhub sich ein Streit«) umfaßte, konnte der Verein sein schönes Stimmenmaterial zeigen und die feine Ausarbeitung, die den künstlerischen Intentionen seines rührigen Dirigenten *Otto Naumann* zu danken war. *G. Brendel*

MÜNCHEN: Wenn wir das musikalische Leben Münchens der letzten Monate überblicken, so bietet sich uns zunächst das Bild einer großen Verwirrung der Geister. Die Überfülle des Gebotenen läßt in der Verschiedenartigkeit der künstlerischen Richtung kein ausgesprochenes Charakterbild erkennen, das eine Parallele zu dem in der bildenden Kunst so klangvollen Namen unserer Stadt abgeben könnte. Im ganzen ist der konservative Charakter erhalten geblieben, doch schon ist die chinesische Mauer, die nicht nur der Krieg gegen die †††-Atonalität errichtet hat, an vielen Stellen durchbrochen. Aber was wir brauchen, ist eine systematische Pflege der Moderne, denn »wilde«, unberufene Darstellungen können der Sache eher schaden als nutzen. Doch andererseits hat der Kultus der alten Musik hier eine Stätte, wie sie an Quantität und an Güte der Aufführung nicht leicht wieder gefunden wird. Wir haben nur das Programm der umfangreichsten und mit größtem äußerem Aufwand in Szene gesetzten Veranstaltung des »Deutschen Chor- und Kammermusikfestes München 1922« zu skizzieren und der Leser wird sofort im Bilde sein: 1. Altklassische Musik; 2. Die Klassiker; 3. Pfitzner und die »Münchener Schule«. Sind die Bestrebungen hinsichtlich der Wiedererweckung der vorklassischen Musik in erster Linie mit dem Namen des trefflichen Gambenspielers *Christian Döbereiner* verknüpft, der uns mit der Schar seiner getreuen Helfer wirkliche Feinschmeckergenüsse bereitete, haben wir an der Konzertgesellschaft für Chorgesang unter *Eberhard Schwickeraths* Leitung einen großen Oratorienverein und an *Ludwig Landshoff* mit seinem Bach-Verein einen Anwalt der kleinen Kostbarkeiten — kostbar auch wegen der Seltenheit des Gehörtwerdens! — ist uns *Siegmund v. Hausegger* als Leiter der Abonnementskonzerte des Konzertvereins ein wahrhaft klassischer Interpret der Sinfonie in ihrem ganzen zeitlichen Umfang und vertritt schließlich der Münchener Tonkünstlerverein die einheimische Neuromantik — so fehlt uns, wie gesagt, noch eine Vereinigung, die uns den Weg zum Verständnis einer Kunst bahnt, die nicht nach unserer Regeln Lauf zu messen ist. Haben wir auch in München keinen eigentlichen musikalischen Wegebahner, so doch Wegbereiter, Künstler, die uns in Wort und Tat daran erinnern, wie sehr wir eine neue Ethik in der Musik brauchen, wie sehr unsere Zeit eine solche nötig hat. *Hermann Wolfgang v. Waltershausen* hat diesen Gedanken bereits als Prediger in der Wüste propagiert, nämlich im ersten Kriegsjahr, da er seine »Richardis« der Öffentlichkeit übergab. Nachdem das furchtbare Erlebnis des Krieges über uns hinweggegangen ist, sehen wir heute dieses damals »Romantische Oper« genannte Werk, das uns in einer Konzertaufführung im Odeon geboten wurde, mit ganz anderen Augen an, ja selbst seinem Schöpfer erscheint das, was von den zeugenden Kräften in ihm unbewußt geblieben, erst jetzt in voller Klarheit. In dem »Dramatischen Mysterium«, wie jetzt der endgültige Untertitel lautet, ist alles Symbol. »Die heilige Richardis ist die deutsche Kultur, die vielfach in Versuchung geführt und den mannigfaltigsten Prüfungen unterworfen, angefeindet und bedrängt von Neidern und Besserwissern, doch bis jetzt immer sie selbst geblieben ist und ihrer Rechtfertigung durch ein himmlisches Gericht harrt.« Also läßt sich der Dichterkomponist über sein Werk vernehmen. Die starke musik*dramatische* Begabung v. Waltershausens wirkt sich, wie im Oberst Chabert und der Rauensteiner Hochzeit, auch hier auf das schönste aus, poetisches Empfinden verklärt das Ganze und nicht zuletzt verhilft ihm zu seiner Wirkung die Kultur und kraftvolle Natürlichkeit der Sprache. Die Musik, unrevolutionär in der Sprache, besitzt ihren dem Gegensatz der Handlung von Religiosität und Sinnlichkeit entsprechenden eigenen Stil, deren äußeren Merkmale die einen breiten Raum einnehmenden geistlichen Chorgesänge, sowie die religiös-inbrünstigen Monologe der Heiligen bilden. Die Seele der prächtig gelungenen Aufführung war vor allem der Komponist als Dirigent, *Hedy Iracema Brügelmann* in der Titelrolle, sowie der gemischte Chor des *Lehrergesangvereins München* und das *Konzertvereinsorchester*. — Eine der letzten

Taten, die *Bruno Walter* als Konzertdirigent vollbracht hat, war die an Einfühlung und Gestaltung vorbildliche Wiedergabe von Pfitzners Romantischer Kantate (Soli: *Lotte Leonard, Luise Willer, Fritz Krauß, Paul Bender*). Vorzügliches leisteten Singchor und Orchester des Nationaltheaters. — Was uns Walters Nachfolger *Hans Knappertsbusch* als Leiter der Konzerte der Musikalischen Akademie geboten (u. a. Beethovens Missa solemnis) ist in seinem Mangel an Feinsinn und Kultur leider geeignet, einen zweifeln zu lassen, ob er wohl zur Fortführung der Tradition eines Mottl und Walter innerlich berufen ist. Wir kommen zu einer Besprechung der Resultate, die die Tatenlust der Pioniere der kühn ins unbekannte Land vordringenden Kunst gezeitigt hat. Hier ist an erster Stelle *F. C. Adler* zu nennen, der, an der Spitze des Konzertvereinsorchesters, es ausgezeichnet versteht, das Publikum durch interessante internationale Programmgestaltung — mehr als durch seine nicht ganz adäquate Dirigentenleistung — in seine Konzerte zu locken. So haben wir ihm zu danken für die Vermittlung der Szene für Klavier und Orchester von *Alfredo Casella* mit dem Komponisten am Flügel, für desselben »Das Kloster auf dem Wasser«, ganz besonders aber für die entzückenden Fontane di Roma des Bolognesers *Ottorino Respighi*, in dem der Eindruck von vier Brunnen Roms zu verschiedenen Tageszeiten gespiegelt wird. Der englische Dirigent *Adrian C. Bowlt* machte uns mit wertvollen Werken seiner Landsleute *Gustav Holst* und *Ralph Vaughan Williams* bekannt, *Robert Heger*, der Kapellmeister unseres Staatstheaters, erfreute mit witzigen Orchesterstücken des jüngeren Strawinsky. Die das Münchener Musikleben in geringerem Grade beeinflussenden Solistenkonzerte mögen das nächstemal Beachtung finden. *Hermann Nüßle*

NÜRNBERG: Die Hauptstützen des Nürnberger Konzertlebens sind der *Philharmonische Orchesterverein* und *Privat-Musikverein*. Mit dem vereinigten Philharmonischen und Stadttheaterorchester haben in letzter Zeit Dirigenten wie *Abendroth, Raabe, Busch, Schuricht, Hausegger, Balling, Knappertsbusch* und *Schillings* bedeutende Aufführungen klassischer und neuerer Werke erzielt. Die gemäßigte Moderne konnte man allenfalls in *Kurt Atterbergs* Meeressinfonie und *Eduard Erdmanns* sinfonischem Versuch erblicken; daneben die bedeutendsten Werke von *Strauß, Pfitzner, Reger, Braunfels* und — *Mahler*, der, besonders mit seiner Siebenten, beim Publikum noch immer genügend passiven Widerstand und Unverstand hervorrief. Seine Orchesterlieder freilich wurden dank der hochgeistigen Auffassung *Anna Kämpferts* mit großem Beifall aufgenommen. Der Privat-Musikverein verpflichtet alljährlich eine stattliche Reihe bedeutender *Kammermusikvereinigungen* (Wendling, Schörg, Busch, Klingler, Berber usw.), doch findet hierbei die Vermittlung mit Werken neuzeitlicher Tonsetzer allzu wenig Beachtung. Neben *Reger* hörte man in dieser Hinsicht nur *Schönbergs* »Verklärte Nacht« und einige Klavierstücke von *Debussy*, mit denen sich *Walter Gieseking* als Pianist von ungewöhnlichen Fähigkeiten einführte. Im übrigen wird einem das Amt des Merkers in Nürnberg immer noch recht sauer gemacht. Zunftmeister, Lokalpatrioten und Tabulaturrichter sprechen in den vitalsten Fragen gewichtige Worte; sie hängen sich gern die goldene Meisterkette um den Hals und scheuen doch jeden morgenlichleuchtenden Strahl eines neuen Tages. An der Spitze des Nürnberger Chorlebens steht der *Lehrergesangverein*, schon seiner quantitativen Bedeutung wegen. Die Lendvaischen Männerchöre und der Kaminskysche Psalm gelegentlich des Tonkünstlerfestes 1921 unter *Scharrers* Leitung haben den Verein musikalisch vorwärts gebracht. Aufführungen von *Liszts* und *Berlioz' Faust*, von *Bruckners Tedeum* und *Verdis Requiem* taten das Übrige, in die stereotype Folge klassischer Oratorien etwas Abwechslung zu bringen. Von den vielen anderen kleineren Nürnberger Chören hat *Otto Döbereiners* neubegründete *Madrigalvereinigung* die höchste Bedeutung. Neben einer vorzüglichen Pflege altdeutscher und italienischer Chorlieder hat der Leiter dieser gut geschulten Sängerschar im Verein mit dem Gambisten *Chr. Döbereiner* und anderen Spielern historischer Instrumente Aufführungen alter Kammermusikwerke erzielt, wie man sie in mancher deutschen Hauptstadt vergeblich suchen wird. Im Gegensatz hierzu hat der »*Neue Chorverein*« unter *Anton Hardörfer* seine großen Verdienste in der Berücksichtigung neuerer Chorliteratur. Von Nürnberger Instrumentalisten kennt man die hochbegabte Pianistin *Maria Kahl-Decker* und die Geigerin *Anita Portner* auch außerhalb unserer Ringmauer als starke Talente, dagegen könnte das *Nürnberger Streichquartett* (*Seby Horvath, Hans Daucher, Willi Kühne*

und *Hans Kaspar*) in seiner neuen Zusammensetzung und bei seiner künstlerischen Entwicklung auch einmal den Schritt »in die Fremde« wagen. *Wilhelm Matthes*

ODESSA (Anfang Oktober): Das vor dem Kriege recht rege Konzertleben unserer Stadt hat sich auf das äußerste verringert, ja, ist fast gänzlich eingegangen. Während der Saison 1921/22 fanden im Lunatscharskitheater zwei Sinfoniekonzerte unter der Leitung von Stoljaroff statt. Sie waren Tschaikowski und Rimski-Korssakoff gewidmet. Neben einigen Pianisten- und Geigerkonzerten finden jeden Mittwoch in dem Volkskonservatorium Kammermusikabende des Pianisten Kowaljoff und des Geigers Ortenberg statt. Neben dem Volkskonservatorium gibt es hier noch zwei staatliche Musikschulen. Sie haben aber auf das Musikleben der Stadt gar keinen Einfluß. *E—l*

WEIMAR: Neben dem »Deutschen Nationaltheater« gehört die unter der zielsicheren Leitung von *Bruno Hinze-Reinhold* stehende *Staatliche Musikschule* zu den wertvollsten Kulturfaktoren Thüringens. Auch hier wird ernste künstlerische Arbeit geleistet. Von den im Rahmen der Musikschule veranstalteten Konzerten erwähne ich einen Kammermusikabend der ausgezeichneten *Bläservereinigung* der Staatskapelle (*Braun*, *Geist*, *Mohnhaupt*, *Seidel*, *Weise*), die besonders mit einer empfehlenswerten köstlichen Serenade für Flöte, Klarinette und Fagott des Schweizers Josef Lauber überraschte. Im übrigen setzte der Konzertbetrieb stark ein, um aber bald wieder abzuebben. Ich hebe nur einen Klavierabend des nach inneren Werten suchenden *V. v. Frankenberg*, einen Liederabend des Ehepaares *Elsbeth Bergmann* und *Eugen Schmidt-Carlen*, das erste Sinfoniekonzert der Weimarischen Staatskapelle unter der mitreißenden Leitung des Breslauer Operndirektors *Julius Prüwer* und den Beethovenabend des *Havemann-Quartetts* hervor. *Otto Reuter*

WIEN: Die 125. Wiederkehr des Geburtstages *Franz Schuberts* gab Anlaß zu einer ausgedehnten Schubertfeier, in deren Rahmen das Gesamtwerk stichprobenweise aufgenommen war. Das Quartett *Mairecker-Buxbaum* spielte in rühmlicher Weise Unbekanntes oder wenig Bekanntes wie das G-dur-Quartett oder (mit Bläsern der Staatsoper) Menuett und Finale für acht Bläser, ein Schubertsches Frühwerk, oder das große Oktett, alles mit dem eigentümlichen sinnlichen Glanz von Wiener Instrumentalisten. Die Singakademie machte unter *Paul v. Klenaus* befeuernder Leitung die große Messe in Es, deren Platz eigentlich die Kirche ist, der *Schubert-Bund* bot unter *Victor Keldorfers* präzisem Stab die schönsten Männerchöre sowie ein Lied mit Klarinette »Der Hirt auf den Felsen«, das *Gertrud Foerstel* und Herr *Behrens* meisterhaft darstellten. Dazu Liedergaben von *Richard Mayr*, *Elisabeth Schumann* und *Hans Duhan*. Dazu endlich das sinfonische Schaffen Schuberts, das sich auf die Unvollendete und auf die C-dur-Sinfonie beschränkte. Die Unvollendete wurde von Furtwängler, Weingartner sowie von einem begabten Gastdirigenten, Herrn *v. Hoesslin*, aufgeführt, die C-dur von Furtwängler und Weingartner — andere Sinfonien scheint Schubert nicht geschrieben zu haben — was wohl mit den schwierigen Probenverhältnissen zusammenhängt, die wiederum auf den hohen Orchesterkosten beruhen. Von anderen Orchesterabenden verdient der *Dänische Abend* Erwähnung, den *Georg Höeberg* aus Kopenhagen mit Werken von *Börresen* (Violinkonzert), *Nielsen* (Sinfonie) und *Louis Glass* (Sinfonia svastika), einer liebenswürdigen, eindruckssicheren Arbeit mit fast Schubertscher Modulationsfreude machte. Im Zug von Austauschkonzerten gastierte die Prager Tschechische Philharmonie unter *Wenzel Talich* mit Smetanas »Vaterland« und errang durch ihr volkhaftes, ursprüngliches Musizieren, ihr stürmisches Temperament und, seien wir offen, durch die unproblematische, rassige Sprache Smetanas unter dem begabten Talich stürmischen Erfolg. Solistenereignisse waren die Gesangsabende der *Maria Ivogün*, die Adamsche Bravourvariationen sang, wobei es unklar blieb, was Flöte, was Stimme sei, dann der Abend von *Selma Kurz*, die das gleiche Kunststück in einer Audranschen Arie machte. *Ignaz Friedmann* errang einen großen Chopinerfolg, *Moriz Rosenthal* übertrumpfte sich selbst durch die Paganini-Variationen von Brahms, einer in jedem Sinn athletischen Leistung. Als Geiger von Eigenart und Bedeutung erwies sich *Joseph Szigeti* (hervorragender Bach-Spieler), und der Geigenkönig des Winters heißt *Vasa Prihoda*, ein junger Tscheche, der die Fiedelgewalt seines Volkes ererbt hat und als Urmusikant durch den Adel seines Tons, die Klarheit seiner Doppelgriffe, seinen Paganinismus in Passagen- und Flageolettspiel Sensation machte. Allem Anschein nach ist er keine vorübergehende Erscheinung, nicht bloß der Winterkönig der Geige. *Ernst Decsey*

NEUE OPERN

ALESSANDRIA: Die Oper »Ciottolino« von *Luigi Ferrari-Trescate* wurde erstmalig hier aufgeführt.

DUISBURG: Die »Grüne Flöte«, Ballett nach Mozart von *Einar Nilsson* (Text von *Oscar Bie*) wird von Paul Scheinpflug zur Aufführung gebracht werden.

KÖLN: Zur Aufführung von Büchners »Leonce und Lena« im Schauspielhaus hat *Robert Müller-Hartmann* eine neue Bühnenmusik geschrieben.

LEIPZIG: *Halévys* vergessene Oper »Der Blitz« wurde unter dem Titel »Der Schicksalstag« in einer Neubearbeitung von *Wilhelm Kleefeld* im Stadttheater erstmalig aufgeführt.

MONTE CARLO: Eine neue Oper von *Georges Migot* »Hagoroma« kam hier zur Uraufführung.

NEAPEL: Das Teatro San Carlo kündigt für die Saison 1922/23 als Uraufführung an: »Morenita«, ein Akt von *Persico*, einem Anfänger, der soeben mit dieser Oper den Preis des Staatsausschreibens für 1922 errungen hat.

PARIS: »Isabelle et Pantalon«, eine komische Oper von *Roland Manuel* ging im Trianontheater erstmalig in Szene.

In der Opéra Comique wurden im November erstmalig aufgeführt: »Quand la cloche sonnera« von *Alfred Bachelet*, »Les Uns et les Autres« von *Max d'Ollone* und »Gianni Schicci« von *Puccini*.

WEIMAR: *Waldemar v. Baussnern* hat die reichsdeutsche Uraufführung seiner musikalischen Komödie »Satyros« dem Deutschen Nationaltheater übergeben.

Eugen d'Albert arbeitet an einer neuen komischen Oper, zu der *Karl Vollmoeller* das Buch geschrieben hat. Die Oper spielt in Spanien im 18. Jahrhundert.

»Prinz Colibri« ist der Titel der neuen in Arbeit befindlichen Oper von *Ermanno Wolf-Ferrari*. Die Hauptträger der Handlung sind Vögel, wie in Braunfels' bekanntem Bühnenwerk.

OPERNSPIELPLAN

BADEN-BADEN: Eine fast vergessene *Mozart*-Oper »Die verstellte Einfalt« — das erste Bühnenwerk des Meisters — ging unter Leitung von *Fritz Cortolezis* auf der neuen Bühne des Kurhauses in Szene.

HANNOVER: Dem Göttinger Beispiel folgend brachte das Stadttheater *Händels* »Julius Cäsar« unter musikalischer Leitung von *Richard Lert* heraus. Die Regie lag in der Hand von *Hanns Niedecken-Gebhard.*

RIGA: »Salome« von *Richard Strauß* wird für den Januar 1923 in lettischer Sprache (übersetzt von Robert Egle) am Lettischen Nationaltheater vorbereitet.

SCHWERIN: Am Mecklenburgischen Landestheater gelangte *Siegfried Wagners* Märchenoper »An allem ist Hütchen schuld« zur Aufführung.

STUTTGART: In dem *Pfitzner*-Zyklus des Landestheaters wurden sämtliche Bühnenwerke *Hans Pfitzners* aufgeführt: »Der arme Heinrich«, »Die Rose vom Liebesgarten«, »Das Käthchen von Heilbronn«, »Das Christelflein« und »Palestrina«.

TURIN: *Strauß'* »Rosenkavalier« wird hier im Januar in italienischer Sprache aufgeführt.

KONZERTE

BERLIN: Konrad Korth bereitet mit dem »Bund Berliner Männerchöre« die Erstaufführung einer Sinfonie »Die Macht des Liedes« von *Karl Kämpf* vor.

Ernst Toch hat ein neues Streichquartett beendet, dessen deutsche Uraufführung demnächst durch das Havemann-Quartett stattfindet.

Ein Requiem von *Hugo Kaun* wurde im Dezember von der Berliner Liedertafel uraufgeführt.

Josef Matthias Hauer folgte einer Einladung von Fritz Windisch und trug erstmalig der Öffentlichkeit im Rahmen eines »Melos«-Abends aus seinem reichhaltigen Schaffen vor.

CHEMNITZ: In einem Konzert der städtischen Kammermusikvereinigung fand die *Uraufführung* einer Sonate für Viola und Klavier in A-dur (Werk 30) von *Karl Hoyer* statt.

DARMSTADT: Das Landesorchester hob eine Konzertouvertüre »Ostara« von *Willem de Haan* unter Leitung des Komponisten aus der Taufe.

DORTMUND: In den Konzerten des Städtischen Orchesters unter Leitung von *Wilhelm Sieben* werden folgende bemerkenswerte Neuheiten zu Gehör gelangen: Ernst Toch: »Phantastische Nachtmusik«, Rudolf Kopsch: Klavierkonzert, Mahler: »Lieder eines fahrenden Gesellen« und »Das Lied von der Erde«, César Franck: Sinfonische Variationen, Hans Pfitzner: »Die Heinzelmännchen«, H. Bischoff: Sinfonie d-moll, Robert Bückmann: Serenade für Orchester mit Sopransolo (Uraufführung).

Reuß: »Sommeridyll«, Béla Bartók: Rhapsodie für Klavier und Orchester, Rudi Stefan: Musik für Orchester, Hector Berlioz: Ouvertüre zu »Beatrice und Benedict«, A. Weckauf: Konzertstück für Violine und Orchester (Uraufführung), J. Haas: Heitere Serenade.

DRESDEN: *Hans Pfitzners* soeben vollendetes Opus 31, ein Klavierkonzert in Es-dur, wird im Laufe des März 1923 unter Leitung von Fritz Busch mit Gieseking als Solist erstmalig zu Gehör kommen.

ELBERFELD: Der Leiter der Konzertgesellschaft Hermann v. Schmeidel bemüht sich, den Tonsetzern seiner österreichischen Heimat Geltung zu verschaffen. So brachte er kürzlich in einem Sinfoniekonzert *Egon Kornauths* »Elegie« und »Ballade« für Orchester in reichsdeutscher Uraufführung heraus, nachdem man bereits im vorigen Jahre dessen »Sinfonisches Vorspiel« kennen gelernt hatte.

GELSENKIRCHEN: In den von der Stadtverwaltung angekündigten zwölf Konzerten, die unter Leitung von *Wilhelm Sieben* und *Rudolf Schulz-Dornburg* stehen, sind folgende Aufführungen bemerkenswert: Paul Hindemith: »Die junge Magd«, Beilschmidt: »Herbstnacht« (Uraufführung) und im April 1923 Pfitzners Kantate: »Von deutscher Seele«.

KÖLN: Im Gürzenich-Konzert gelangten vier Orchesterlieder des Stuttgarter Komponisten *J. Haas* zur Uraufführung.

MOSKAU: Die Konzertsaison begann am 19. Oktober 1922 mit einem Klavierabend von *Feinberg*, mit Werken Skriabins. Am 26. Oktober fand ein Klavierabend von *A. N. Drosdow* statt, dessen einer Teil den Orgelwerken von Bach (in der Bearbeitung Drosdows) und der andere Skriabin gewidmet war. Dann folgten Kompositionen von Glasunoff.

MÜNCHEN: Zum 50. Geburtstag von *Max Reger* findet eine Feier im März 1923 statt, und zwar werden zwei Chor- und Orchesterkonzerte, sowie drei Kammermusikabende selten gehörte Werke des Meisters bringen.

Ein neues Requiem des Mailänder Komponisten *Menegazzoli* wurde in der Damenstiftskirche aufgeführt.

OLDENBURG: *Julius Kopsch* hat u. a. für die zehn Sinfoniekonzerte des Landesorchesters folgende Erstaufführungen in Aussicht genommen: Haydn: Kantate »Ariadne auf Naxos«, Duvosel: Orchesterlieder, Busoni: Klavierkonzert, H. H. Wetzler: Sinfonische Phantasie, Hausegger: Natursinfonie, Pfitzner: Ouvertüre »Käthchen von Heilbronn«, Unger: Ländliche Suite, Schillings: Prolog zu »König Ödipus«, Schreker: »Vorspiel zu einem Drama«; besonders bemerkenswert ist die angezeigte Aufführung von Händels Oper »Rodelinde«.

PRAG: Der soeben von einer indischen Tournee zurückgekehrte tschechische Geiger *Franta Smit* brachte am 15. Dezember das neue »Violinkonzert D-dur op. 22« von *Serge Bortkiewicz* im Rahmen der Philharmonischen Konzerte zur Uraufführung.

WINTERTHUR: Das Musikkollegium veranstaltet zehn Konzerte unter Leitung von *Hermann Suter*, *Volkmar Andreae*, *Ernest Ansermet*, *Hans Lavater*, *Ernst Wolters*, *Hermann Scherchen*, *Oskar Disler*, *Enrique Ferander Arbós*. Die stark neuzeitlich orientierten Programmfolgen werden u. a. enthalten: Arnold Schönberg: »Pierrot lunaire«, Max Reger: verschiedene Werke, Anton Bruckner: 7. Sinfonie, Richard Strauß: »Macbeth«, Oskar Esplà: »Le songe d'Eros«, Manuel de Falla: »Dans les jardins d'Espagne«, Albeniz: »Triana« aus der Suite »Iteria«, Jacquin Turina: »La prozession del Rosco«, Suter: Violinkonzert, Igor Strawinsky: »L'oiseau de feu«, César Franck: Air de l'Archange, Henri Gagnebin: Sinfonie F-dur. Claude Debussy: Nocturnes, Berlioz: Symphonie phantastique.

Drei Orchestergesänge nach Dichtungen von Fr. A. Angermayer op. 23 des Brünner Komponisten *Bruno Weigl* gelangten im Dezember 1922 in Dresden, Berlin, Köln, Frankfurt a. M. und München zur Aufführung.

TAGESCHRONIK

»*Grotrian-Steinweg und Steinway & Sons*« nennt sich eine Aufklärungsschrift Dr. K. Semlers, die uns einen dankenswerten Einblick in die Gründungsgeschichte beider Häuser, über die vielfach noch Unklarheit herrscht, verschafft. In Seesen hatte der Tischlermeister und Orgelbauer *Heinrich Steinweg* 1835 sein erstes Klavier gebaut, verließ aber 1850 sein Vaterland, um mit vier seiner Söhne in amerikanischen Fabriken der Klavierbranche Arbeit zu leisten. Er legte seinen urdeutschen Namen ab und gründete unter der Firma *Steinway & Sons* dort ein neues Geschäft. Ein fünfter Sohn dieses Seesener Steinweg, *Theodor*, war in Deutschland verblieben, ging nach Wolffenbüttel, nahm 1858 den Klavierbauer *Friedrich Grotrian* als Sozius auf, verlegte die noch kleine Fabrik nach Braun-

schweig und wurde nach dem allzu frühen Tode seines Sozius ebenfalls vom Amerikafieber ergriffen. Das junge Geschäft wurde 1865 verkauft an *W. Grotrian*, der nun C. F. Th. Steinweg Nachf. firmierte. Jeder äußere und innere Zusammenhang mit der amerikanisierten Familie erlosch. Prozesse, die zugunsten der deutschen Urfirma entschieden wurden, folgten. Längst jedoch ist der Zwist verstummt; aber friedlich wird die Fehde weitergeführt. Richter ist nun das Publikum, dem das entscheidende Urteil über die Wesens- und Wertunterschiede der Erzeugnisse beider Fabriken zusteht.

Wie bekannt ist der *Fortbestand des Berliner Philharmonischen Orchesters* durch die stets schwierigere wirtschaftliche Lage Deutschlands bereits seit längerer Zeit ernstlich gefährdet. Die Notlage dieser für die weiten Kreise des intellektuellen Publikums in gesteigertem Maße wichtigen Kunststätte hat eine Reihe führender Persönlichkeiten des Musiklebens, der Industrie, des Handels und der Finanz in Berlin veranlaßt, sich zu einem *Kuratorium* zusammenzuschließen, das sich die Aufgabe gestellt hat, dem seit 40 Jahren als Kulturträger ersten Ranges bestehenden Philharmonischen Orchester unter die Arme zu greifen und es für die Reichshauptstadt und für das ganze Deutsche Reich zu erhalten. Das Kuratorium, das u. a. Kapellmeister *Furtwängler*, *Fritz Kreisler*, *Richard Strauß* zu seinen Mitgliedern zählt, hat unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß die an dem Fortbestehen des Philharmonischen Orchesters interessierten privaten Unternehmungen, wie auch Staat und Stadt, ihrer Pflicht gegenüber diesem bedeutenden Kulturinstitut vollauf nachkommen, beschlossen, einen *Nikisch-Stiftungsfond* zu bilden, der die wirtschaftliche Gesundung und die Wahrung der künstlerischen Höhe des Orchesters gewährleistet.

Infolge der mißlichen Geldlage der Stadt und der durch die Teuerung steigenden Zuschüsse werden die *Stadttheater in Elberfeld und Barmen* ab 1. Mai nächsten Jahres *geschlossen* werden.

Zu den Balladen-Fragmenten Schumanns. Es hat sich herausgestellt, daß die von mir im 2. Heft der »Musik« als unveröffentlicht herausgegebenen Balladen-Fragmente bereits vor einem Vierteljahrhundert von Max Friedlaender (im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1897) veröffentlicht sind. Mein Irrtum ist wohl verzeihlich, da im Autograph der Berliner Musiksammlung die Bemerkung »Ungedruckt« nicht getilgt ist. Das Jahrbuch ist längst vergriffen und in weiteren Kreisen nicht bekannt; in der großen Gesamtausgabe von Schumanns Werken (Breitkopf & Härtel) *fehlen* die Fragmente. Unseren Druck aber kann ein jeder in seine Sammlung der Lieder des Meisters bequem einfügen; seine äußere Gestaltung rechtfertigt außerdem die Bezeichnung als des ersten selbständigen Druckes. *Leopold Hirschberg.*

Im Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, erschien soeben der erste Band des Werkes »Der Dichtermusiker *Peter Cornelius*« von *Max Hasse*, dem Herausgeber der großen Corneliusausgabe.

Als Ergebnis des Wettbewerbes des österreichischen Musik- und Sangesbundes für Männerchorwerke erkannten die Preisrichter den dritten Ehrenpreis von 40000 Kronen für »Eine Ode an den Tod«, Text von Hölty, für Männerchor und Orchester, an *Felix Woyrsch* in Altona. Anerkennungspreise von je 10000 Kronen wurden zuerkannt: *Gisela Selden-Goth* in Berlin, *Eduard Funck*, Flensburg und *Karl Steinhauser* in Oberhausen.

Glasunoff schreibt eben an einem neuen (siebten) Streichquartett und arbeitet an der zehnten Sinfonie. Eine Einladung zu einer amerikanischen Tournee hat der Künstler abgelehnt.

Die *amerikanische Operntournee* des Intendanten Georg Hartmann ist nunmehr als »Deutsche Wagner-Opern Co.« gegründet worden und ist geldlich in allen Teilen gesichert. Am 29. Januar können die Vorstellungen in Washington mit Richard Wagners »Lohengrin« beginnen. Die künstlerische Oberleitung hat Georg Hartmann, die musikalische Leo Blech. Der Vorverkauf für die Opernvorstellungen ist derartig groß, daß die ursprünglich beabsichtigte Zeit von zehn Wochen um fünf Wochen verlängert werden mußte, während die Künstler benachrichtigt wurden, daß ihr Engagement auf etwa 20 Wochen zu verlängern wäre.

Die deutsche *Salvati-Operngesellschaft*, im ganzen fünfzig Personen unter Leitung des Direktor Gustav Bluhm gastiert zurzeit in *Lima*, der Hauptstadt von Peru, während ein Gastspiel in *Havanna* vorbereitet wird. Die Gesellschaft wird vor ihrer Heimkehr nach Europa alle großen Städte Mittel- und Südamerikas besuchen.

Julius Prüwer hat den Ruf als Generalmusikdirektor nach *Weimar* angenommen, nachdem er 30 Jahre in Breslau tätig war.

Darius Milhaud hat sich nach Beendigung seiner »Eumeniden« und seines 6. Streichquartetts nach *Amerika* begeben, wo er hauptsächlich Werke französischer Komponisten dirigieren wird.

Hans Stieber in Halle ist als Nachfolger Professor Frischens nach *Hannover* berufen worden, um die Leitung der Sinfoniekonzerte des Opernorchesters, der Kammermusiken und des Hannoverschen Männergesangchors zu übernehmen. Gleichzeitig hat die Intendanz des Opernhauses Stieber mit der Gründung einer *Opernschule*, die an das Opernhaus angegliedert werden soll, betraut.

Arthur Honnegger hat zwei Szenenmusiken geschrieben: zu »Liluli« von Romain Rolland und zur »Antigone« von Jean Cocteau.

Den Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Universität *Marburg* erhielt der dortige Privatdozent in der philosophischen Fakultät, Universitäts-Musikdirektor Dr. phil. *Hermann Stephani*.

Professor Dr. *Hermann Abert* in Leipzig, dem neuerdings der Lehrstuhl der Musikwissenschaft an der *Universität Berlin* als Nachfolger Kretzschmars angeboten wurde, hat den Ruf angenommen.

Herr *Willy Grotrian-Steinweg*, der Mitinhaber der bekannten Klavierfabrik in Braunschweig, ist in Anerkennung seiner Verdienste um die Entwicklung der deutschen Klavierbaukunst, vornehmlich um deren wissenschaftliche Vertiefung, zum Dr.-Ing. h. c. der Technischen Hochschule in Braunschweig promoviert worden.

Ernst Knock, der sich weithin im Ausland als Dirigent der Wagnerschen Werke einen hochgeachteten Namen gemacht hat, wurde von Andreas Dippel als Leiter der neugegründeten United States Grand Opera Co. verpflichtet auf achtwöchiger Tournee durch die größeren Städte der Vereinigten Staaten; es werden Walküre, Tristan und Figaro zur Aufführung gebracht werden, die beiden ersteren in deutscher Sprache.

Oskar Fried wurde durch Vermittlung der Konzertleitung Hans Adler von der Regia Accademia di Santa Cecilia in Rom eingeladen, dort zu dirigieren. Der Künstler wird nach Beendigung seiner Moskauer Verpflichtungen der Einladung Folge leisten.

Anna Bahr-Mildenburg beging am 29. November ihren 50. Geburtstag. Man erinnert sich bei dieser Gelegenheit gern der großen Triumphe, die die Künstlerin (eine Schülerin von Rosa Papier und Pollini) als langjähriges Mitglied der Wiener Hofoper und auf ihren zahlreichen Gastspielreisen feiern konnte. Auch an der Münchner Oper hat Anna Bahr-Mildenburg wiederholt gastiert, zuletzt als Klytämnestra, deren dramatische Gestaltung durch diese große Künstlerin noch unvergessen ist. Seit ihrem Abgang von der Bühne schlug sie ihren ständigen Wohnsitz in München auf, wo sie seit einigen Jahren als Professorin für dramatischen Unterricht an der Akademie der Tonkunst wirkt.

Professor *James Kwast* feierte am 24. November seinen 70. Geburtstag. Er studierte zunächst in seiner holländischen Heimat, dann bei Reinecke und Richter am Leipziger Konservatorium. Später waren noch Kullak, Wuerst, Gevaert und Brassin seine Lehrer. In jungen Jahren schon wurde Kwast der Nachfolger von Heinrich Gernsheim am Kölner Konservatorium, hernach wirkte er am Hochschen Konservatorium in Frankfurt und am Konservatorium Klindworth-Scharwenka zu Berlin. Seit fast zwanzig Jahren gehört er dem Lehrkörper des Sternschen Konservatoriums an. Aus der Schule Kwast ist eine große Reihe bedeutender Musiker hervorgegangen, u. a. Hans Pfitzner, Otto Klemperer und die Gattin des Künstlers Frieda Kwast-Hodapp.

Georg Schneevoigt, Dirigent der außerordentlichen Abonnementskonzerte des Philharmonischen Orchesters in Berlin, feierte am 8. November seinen 50. Geburtstag.

Der erste Kapellmeister der Großen Volksoper in Berlin, *Franz v. Hoeßlin*, wird am Kgl. Theater in *Madrid* je drei Aufführungen der »Meistersinger« und des »Tristan« dirigieren.

An die *Hochschule für Musik* in *Berlin* wurde Dr. *Oskar Daniel* vom Kultusminister berufen. Er wird dort eine Professur bekleiden und eine Gesangsklasse leiten.

Willi Burmester befindet sich auf einer Konzerttournee, die ihn im Laufe von vier Jahren um die ganze Welt führen wird.

Das musikwissenschaftliche Institut der Universität Bonn hat außer seinen Arbeiten auf den verschiedensten historischen und ästhetischen Gebieten, im besonderen auch im Dienst der Beethovenforschung, der *rheinischen Musikgeschichte* sein Augenmerk zugewandt. So ist eine Reihe von größeren Untersuchungen entstanden, die bereits veröffentlicht sind oder demnächst im Druck erscheinen: Kölner Jesuitenmusik im 17. Jahrhundert von Privatdozent Dr. Arnold Schmitz, Bonn;

Das Kölner Karnevalslied des 19. Jahrhunderts von Dr. Eugen Langsam; Die Melodik des Eifeler Volksliedes von Dr. Joseph Butz; Karl Breidenstein von Dr. Karl Steven; Johanna Kinkel als Musikerin von Else Thalheimer; Die Burgsteinfurter Hofkapelle von Dr. Kruttke. Eine Reihe weiterer Arbeiten, wie über Mendelssohn und das Rheinland, den Bonner Musiker Grabeler, den Koblenzer Hofkapellmeister Sales, den Koblenzer Komponisten Lindpaintner, werden in absehbarer Zeit abgeschlossen werden.

In Paris werden von nun ab täglich von 8 Uhr 45 Minuten bis 10 Uhr abends *Radiokonzerte* stattfinden, denen zuzuhören jedem freisteht, der im Besitze eines Empfangsapparates ist. Zur Mitarbeit sind die Große Oper, die Komische Oper, die Comédie Française und die großen Konzertunternehmungen gewonnen worden.

Nach fast fünfjähriger Unterbrechung erscheinen *in Rußland* wieder *Bücher über Musik*. Als Verleger fungiert die Staatliche Philharmonie. Bisher sind erschienen: W. Beljaeff: Glasunoff (erster Band); Igor Gljeboff: Tschaikowski; Nie Findeisen: Glinka; und Karatygin: Schubert. Das Buch von Karatygin ist die erste umfangreiche Biographie des deutschen Meisters in russicher Sprache.

Aus den eben erschienenen Erinnerungen von *Xaver Scharwenka* (Verlag: K. F. Köhler) sei gekürzt hier eine *Episode* wiedergegeben, die er von *Brahms* erzählt, mit dem ihn bis zum Tod herzlichste Freundschaft verband. Scharwenka hatte Brahms erst im Walde gesehen und dann im Hotel kennen gelernt; beide verabredeten sich für 3 Uhr morgens zum Flunderfang: »Brahms wollte mich früh Schlag 3 Uhr abholen; ich sollte ihn vor meiner Haustür erwarten. So schieden wir, es war wohl 11 Uhr abends geworden. Er verschwand im Dunkel der Nacht gen Krampas hin, während Henschel ins Hotel zurückkehrte. Bald schlief ich ein. Von der Reise ermüdet und von so manchem Glas Pilsener eingelullt, mag wohl mein Schlaf ein ziemlich fester und dauerhafter gewesen sein. Da plötzlich ein wahnsinniges Poltern, ein entsetzliches Krachen und Klirren zerbrochener Fensterscheiben. Mit fürchterlichem Schreck fahre ich empor aus süßen Träumen. Eine Männerstimme ben marcato e con energia ertönt von der Straße herauf: ‚Raus aus den Federn; der Hahn hat zum drittenmal gekräht.‘ Richtig! Ich hatte die verabredete Zeit verschlafen; es war Punkt 3 Uhr! Was war geschehen? Brahms hatte, um mich zu wecken, mit einer Bohnenstange die Fensterscheiben eingeschlagen. Ein echter Brahms!«

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Adolf Deppe*, der Nestor der Berliner Gesangspädagogen, Lehrer von Cläre Dux und Ernst Krauß, ist 88 Jahre alt aus dem Leben geschieden.

DARMSTADT: Kammersänger *Georg Weber* verschied im Alter von 60 Jahren.

LEIPZIG: Der bekannte Musikpädagoge und Komponist *Moritz Vogel* starb im Alter von 76 Jahren.

MÜNCHEN: Musikdirektor *Max Leitner*, der Bühnenmusikdirigent an den Staatstheatern und Lehrer an der Akademie der Tonkunst, wurde von einem langen, qualvollen Leiden durch den Tod erlöst.

ROM: Am 13. November starb in Terni der Opernkomponist Prof. *Stanislav Falchi*, geboren in Terni 1851. Er war 1901—1916 Direktor der Musikakademie von Santa Cecilia in Rom. Von seinen Opern wurden aufgeführt Lorhelia (1877), Ginditta (1887) Il trillo del diavolo (1899).

Am 16. November starb der Kirchenkomponist *Filippo Mattoni*, geboren 1848 in Rom, seit 1892 Organist der Cappella Giulia und der Peterskirche. Von seinen Werken wurde namentlich eine dreistimmige Messe zu Ehren des heiligen Filippo Neri oft aufgeführt.

RUDOLSTADT: Der Musikdirektor und Kapellmeister *Otto Hartung*, ein im Thüringer Musikleben hochgeschätzter Künstler, ist im 46. Lebensjahre gestorben.

WIEN: *Michael Ziehrer* starb im 80. Lebensjahr. Er war wohl der letzte, der noch einen Abglanz aus Wiens großer Walzerzeit in seinen Kompositionen hatte.

VOM BÜCHER- UND MUSIKALIEN-MARKT

BÜCHER

Fritz Meyer: Die schönsten Sonaten alter Meister im Violinunterricht.
Ernst Brandt: Expressionismus in der Musik. Verlag: Fritz Bartels, Braunschweig (1922).
B. Eccarius-Sieber: Sechs Lehrgänge für den Klavierunterricht. Verlag: N. Simrock, Berlin.
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921 (Zum Geburtstage *Max Friedlaenders*). Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
W. Reinecke: Die Kunst der idealen Tonbildung. Verlag: Dörffling & Franke, Leipzig.
Max Weber: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Drei-Masken-Verlag, München.
Adolf Weißmann: Verdi. Biographie. Mit 23 Bildern. Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.
Erich H. Müller: Heinrich Schütz. Leben und Werke. Verlag: Rar-Verlag, Berlin-Dresden.
Karl Holl: Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts. Verlag: Feuerverlag A.-G., Weimar.

MUSIKALIEN

Emil Frey: Sonate für Violine und Klavier. op. 22.
Adolf Busch: Lieder mit Klavierbegleitung und einem Solostreichinstrument. op. 3a—c.
Werke für Orgel (für kirchliche Aufführungen) verschiedener Komponisten.
J. Conze: Christ ist erstanden. Für Orgel.
Paul Claußnitzer: 24 ganz leichte und kurze Orgelstücke. op. 44.
Walter Niemann: Suite für Klavier. op. 87.
Friedrich Hegar: Ballade für Violine mit Orchester. op. 45.
Jacques Dalcroze: Tanzsuite für Orchester (vierhändig von Paul Klengel).
Sämtlich im Verlag: N. Simrock, Berlin.
Paul Hindemith: Sonate für Cello und Klavier. op. 11, Nr. 3. Für Bratsche und Klavier. op. 11. Nr. 4. Lieder mit Klavier. op. 18. Kleine Kammermusik für fünf Bläser. op. 24, Nr. 2.
Philipp Jarnach: Sonate für Violinsolo. op. 13. Fünf Lieder. op. 15.
Hellmut Kellermann: Fünf Lieder. op. 10; Sonate für Violine und Klavier. op. 9.
Heinrich Kaminsky: Der 130. Psalm; sechs Choräle für 4stimmigen gemischten Chor; Motette (O Herre Gott) für achtstimmigen gemischten Chor und Orgel.
Lothar Windsperger: 12 Lieder. op. 24; 21 Lieder. op. 25.
Josef Haas: Tag und Nacht. Sinfonische Suite für eine hohe Singstimme mit Orchester. op. 58.
Sämtlich im Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Eugen Honold: Von der Geige. Verlag: Albert Auer, Stuttgart.
Charles Morley: Kleine Geschichten. Leichte Klavierstücke für die Jugend. Verlag: N. Simrock, Berlin.
Jean Sibelius: 13 Morceaux pour le piano. op. 76. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.
Rudolf Peterka: Triumph des Lebens. Ein rhapsodisches Vorspiel für großes Orchester. op. 8.
Hans F. Schaub: Orchestersuite aus der Musik zu dem Märchenspiel »Nußknacker und Mäusekönig« von E. T. A. Hoffmann. op. 7.
H. H. Wetzler: Sinfonische Fantasie für großes Orchester. op. 10.
Sämtlich im Verlag: N. Simrock, Berlin.
Robert Kahn: Drei Gesänge für gemischten Chor. op. 71. Drei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Klavier. op. 70.
Camillo Hildebrand: »Miniaturen«. Zwölf Klavierstücke. op. 21.
Hans Gal: Fünf Intermezzi für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. op. 10. Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie für Violine, Violoncell und Klavier. op. 9.
Martin Grabert: Sonate g-moll für Oboe und Klavier. op. 52.
Harl Hoyer: Sonate in d-moll für Orgel. op. 19.
Carl Hirn: Kompositionen für Klavier. op. 30 und 31. Sämtlich im Verlag: N. Simrock, Berlin.

Paul Carrière: Sechs Lieder. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Otto Baensch: Eine Erinnerung an Straßburg. Fünf Lieder. Verlag: C. A. Klemm, Leipzig-Chemnitz.
Siegmund v. Hausegger: Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Nr. 33—37.
Th. Spiering: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 6. »Mädchenlied« für Gesang und Pianoforte.
Franz Ries: Albumblätter. Sammlung von Melodien alter Meister für Violine oder Violoncell mit Klavierbegleitung. Nr. 21—24. Sämtlich im Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Max Reger: Liederalbum für eine mittlere Singstimme und Klavier. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Orgelwerke berühmter Meister. Herausgegeben von *Günther Ramin.* Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.
W. Kienzl: Streichquartett Nr. 2 c-moll. op. 99.
V. Novák: Sonatiny. op. 54.
Josef Suk: Vesnická serenáda. O matince. op. 28.
Josef Kricka: O princezne. Loutková suita. op. 8. Sämtlich im Verlag: Mojmír Urbánek, Prag.
Reinhold J. Beck: Vier Stücke für Pianoforte. op. 3. Drei Intermezzi für Pianoforte. op. 35. Im Selbstverlag: Reinhold J. Beck, Berlin.
Arthur Egidi: 5 religiöse Gedichte. op. 15. Verlag: Melodia, Georg Plothow, Charlottenburg.
Arthur Egidi: Sechs Lieder. op. 16. Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Daisy Dürr: Drei Lieder. op. 1.
Richard Stöhr: Vier Lieder. op. 65. Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig.
Wilhelm Rinkens: Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 10 Nr. 6; op. 12 Nr. 4 und 6; op. 13 Nr. 1 und 5; op. 14 Nr. 1, 5 und 6; op. 15 Nr. 1, 5 und 6; op. 16 Nr. 1 und 4. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.
P. Hindemith: Die junge Magd. op. 23 Nr. 2. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Paul Hasenclever: Rhapsodie. op. 1. Verlag: Rudolf Kaemmerer, Dresden.
Alexander Jemnitz: Elf Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 15. Wunderhornverlag, München-Köln-Leipzig.
Walter Lang: op. 1 Drei Lieder; op. 2 Scherzo für Klavier; op. 3 Zwei Stücke für Violine und Klavier; op. 4 Sonatine für die linke Hand allein; op. 5 Zwei geistliche Gesänge; op. 6 Streichquartett; op. 8 Sonate für Violine und Klavier. Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Franz Philipp: An Hans Thoma; Lenau-Lieder, op. 1; Fünf kleine Lieder, op. 8; Simson-Vorspiel (Orchesterpartitur), op. 11; Unserer lieben Frau (A-cappella-Chöre), op. 15.
Joseph Haas: Zehn kleine Klavierstücke, op. 6.
Hans Schink: Suite für Klavier zu vier Händen, op. 8; Im Kinderparadies, op. 4; op. 20 Schlagende Herzen.
H. Kocher-Klein: »Kobolde«. Sämtlich im Verlag: C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.
A. Ricci-Signorini: Morceaux choisis pour violon et piano (II[ième] Série); Canto funebre; Canto agreste.
Josie Mallia Pulvirenti: Impressione sinfonica per orchestra (Klavierauszug). Sämtlich im Verlag: A. & G. Carisch & Co., Mailand.
Richard Krentzlin: Klavierstücke op. 67 und 69; Rondo über ein Thema aus »Figaro« und »Don Juan«. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.
Arthur Seybold: Potpourri aus »Eugen Onegin«.
Willy Herrmann: Sonate für Violine und Klavier, op. 111. Beide im Verlag: D. Rather, Hamburg-Leipzig.
E. Möller: Das Hederitt. Verlag: Deutsche Landbuchhandlung, Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

MAX REGER UND DIE ORGEL

VON

GUIDO BAGIER-WIESBADEN

Dieser Beitrag entstammt einem demnächst bei der Deutschen Verlags-Anstalt erscheinenden Werk über *Max Reger*. Er behandelt die Orgelwerke der zweiten Weidener Zeit (1898—1901) und zwar die grundsätzliche Auseinandersetzung mit den überkommenen Formen der bisherigen Literatur. Aus Raummangel konnte dem Kapitel nur ein Teil entnommen werden: er beginnt mit der ersten selbständigen Schöpfung, der Fantasie und Fuge über »Ein feste Burg«, und endet mit dem denkwürdigen Opus über BACH. Angefügt wurde der Schluß des Kapitels, die Gesamtwürdigung des Orgelkomponisten Reger. Das in Vorbereitung befindliche Buch behandelt selbstverständlich sämtliche Kompositionen Regers in eingehender Weise. *Guido Bagier*

DIE ENTWICKLUNG BIS ZU DEN ENTSCHEIDENDEN ORGELWERKEN

Überblickt man die Produktion des jungen Reger für die Orgel, so fällt ganz allgemein die geringe Zahl der Werke für dieses Instrument während seines Aufenthaltes in *Wiesbaden* in den Jahren 1890—1898 auf. Bemerkenswerter noch wird diese Tatsache im Vergleich mit der überreichen Ausbeute der folgenden Jahre 1898—1901 zu *Weiden*. Es wirkten verschiedene Faktoren mit, um dieses Ergebnis zu zeitigen — Faktoren, die weniger das innerliche Verhältnis des Musikers zum Stil der Orgelmusik betrafen, als mancherlei in der Entwicklung eines jeden Künstlers nicht zu unterschätzende Hemmnisse und Verknüpfungen äußerer Art.

Zunächst muß darauf hingewiesen werden, wie spärlich bislang für den Jüngling die Gelegenheit war, sich praktisch mit dem Instrument zu beschäftigen. Gewiß ist bereits der Knabe in Weiden — gleich dem Beethoven der Bonner Zeit — als Assistent, später als selbständiger Hilfsorganist in der Kirche seiner Vaterstadt tätig, gewiß weckt sein Lehrer *Adalbert Lindner* in klarer Erkenntnis des einzuschlagenden Weges das Verständnis für den kontrapunktischen Stil im allgemeinen und für Johann Sebastian Bach im besonderen — gewiß wird durch das Studium bei Hugo Riemann in Sondershausen und Wiesbaden dieser Ansatz erbreitert und vertieft — das Interesse für das Klavier überwiegt derart, daß nur zwei Kompositionen, op. 7, drei Orgelstücke: Präludium, Fuge und Fantasie; op. 16, Suite e-moll: Introduzione, Fuga, Adagio assai, Intermezzo, Passacaglia bis zur Rückkehr nach der Vaterstadt Weiden im Jahre 1898 entstehen.

Das erste Orgelwerk op. 7, dem Stuttgarter Organisten Samuel de Lange gewidmet, besteht aus Präludium und Fuge, einer Phantasie und einer anschließenden Fuge. Im allgemeinen verarbeitet es die zugrunde liegenden Themen in einem klaren, ganz auf Bach zurückgehenden Kontrapunkt. Im

Präludium herrscht der gebrochene Dreiklang und die sich aus ihm ergebende Figuration vor. Das Fugenthema mit seinen langrollenden Sechzehntelfiguren weist ebenfalls nichts von der späteren chromatischen Eigenart auf. Es wird in klarer, übersichtlicher Form, in belebenden rhythmischen Zwischenspielen durchgeführt, ohne Überraschungen zu bringen. Die folgende *Phantasie* basiert auf dem Cantus firmus »Te Deum laudamus«, dessen Verarbeitung bereits eine weit stärkere Erfindungskraft, eine weit intensivere klangliche Vorstellung voraussetzt. Ebenso ist die anschließende Fuge herberen Charakters. Ihr rhythmisch verschobenes Thema läßt die eindeutige Verarbeitung des ersten Stückes nicht zu; die Coda am Schluß wird durch eine virtuose Kadenz unterbrochen, die merkwürdig in ihrer harmonischen Einfachheit von der sonst bereits geübten mannigfachen Modulation absticht.

Weit anspruchsvoller und bedeutender gibt sich die große *Suite* in e-moll, op. 16, den Manen Johann Sebastian Bachs gewidmet. Mit einem Sprung nähert sich der junge Reger den Gebieten der besten Werke seiner mittleren Zeit, als ob er ahnte, daß ihm von diesem Instrumente einst das Heil kommen solle. Sogleich der Anfang setzt herbe und eigenwillig ein. Hier ist nichts mehr von akkordlicher Figuration vorhanden, jeder Ton hat seinen festen, harmonischen Platz und seine innere Begründung. Weit ragt dieses Werk über die Umgebung der Klavierstücke op. 17 und 18, der Lieder op. 15, hinaus. Der Einleitung folgt eine Fuge, deren Thema in ganz anderer Weise zur Verarbeitung neigt, ihre Verwandtschaft mit späteren ähnlichen Gebilden liegt auf der Hand. Sie wird in kunstvollster, alle Möglichkeiten kontrapunktischer Arbeit heranziehender Weise durchgeführt. Das folgende kurze Stück Adagio assai zählt noch jetzt zu den bedeutendsten Eingebungen Regers aus jener Zeit. Seine Vierstimmigkeit gründet sich auf die bekannte Bachsche Melodie »Komm süßer Tod«. In lieblicher und verinnerlichter Weise wird dieses Thema durchgeführt, seltsam mutet vor Beginn der Reprise das Zitat des Chorals »O Haupt voll Blut und Wunden« an — einer jener Regerschen Einfälle, die späterhin seine Werke so mannigfach zieren und über den geistigen Durchschnitt der üblichen Orgelliteratur erheben. Das dritte Stück, ein Intermezzo, bringt einen streng durchgeführten Kanon in der Oktave zwischen erstem und zweitem Manual im Abstand eines Achtels. Die Baßführung ist meisterhaft, von anmutiger, fast klassischer Glätte. Ebenso zeigt das Trio in E-dur einen lyrischen Charakter, der bei dem Reger dieser Zeit fast seltsam anmutet. Als Schlußstück des Ganzen gibt Reger eine Passacaglia, die in neunundzwanzig Veränderungen den Baß in fast Händelscher Art zu barocken, eindringlichen Umformungen benutzt. Die Geschlossenheit dieses Stückes ist vorbildlich; selbst wenn Reger, der Form widersprechend, das Thema in einer Oberstimme zitiert, ermöglicht die geschickte Führung des Kontrapunktes die stilistische Einheit.

Es ist verständlich, daß Karl Straube auf Grund dieser Werke zu jenem unerschütterlichen Glauben an Reger gezwungen wurde, der späterhin dem Komponisten so entscheidende Erfolge bringen sollte.
Es würde zu weit führen, an dieser Stelle die Gründe und Ursachen näher zu erläutern, die Reger zwangen, seine Tätigkeit als angesehener Lehrer in Wiesbaden abzubrechen und, schwer erkrankt, in der Vaterstadt Weiden Ruhe und Heilung zu suchen. Beides fand er, fand es erstaunlich schnell, und seine gesunde Natur schritt rasch dazu, den unbändigen Drang des Produzierens in die Tat umzusetzen. Gleich einem Dankgebet des Genesenen an die Gottheit erklingen die zwei geistlichen Gesänge op. 19. Nun war der Akkord angeschlagen, der weitertönend zur Apotheose des religiösen Instrumentes an sich, der *Orgel*, führen sollte — nun war aber auch rein äußerlich die Ruhe, Abgeschlossenheit und Konzentration vorhanden, ohne die niemals ein in sich harmonisches, reifes geistliches Werk entstehen kann.

DIE ORGELWERKE DER WEIDENER ZEIT

Im vorhergehenden Abschnitt wurde bereits hervorgehoben, daß die Schöpfungen für Orgel den Hauptteil der Produktion in den Jahren 1898—1901 nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich darstellen. Es liegen insgesamt zwölf große Werke für dieses Instrument vor, darunter Schöpfungen wie op. 52, drei Choralphantasien, 56, fünf Präludien und Fugen, 59, zwölf Stücke für die Orgel in sich schließend. Bezeichnend ist, daß Reger hier sämtliche Formen berücksichtigt, die das Instrument überhaupt aufweist, von der freien Phantasie über die Choralphantasie zur Passacaglia, von leicht gefügten Stücken wie Pastorale, Benedictus, Intermezzo, Capriccio, Melodia zur festgefügten Sonate, von Toccata, Präludium und Kanon zur gewaltigen, weit ausladenden Fuge. Man muß die Intensität und Willenskraft bewundern, mit der innerhalb weniger Jahre sich der Komponist die vollkommene Herrschaft dieser teils überkomplizierten Dinge bis zu spielender Leichtigkeit erwarb. Man muß bei diesem Geschehen eine geistig und physisch ganz bestimmte Beanlagung voraussetzen, sonst wäre dieses Wunder nicht vollziehbar.
Bereits das erste Werk, op. 27, *Phantasie* über den Choral »Ein' feste Burg ist unser Gott«, zeigt mit einem Schlage das, was Reger kann, was er will und was aus beiden Faktoren sich ergibt. Ich stimme der Ansicht *Hermann Poppens* bei, daß Reger hier im Gegensatz zu dem Orgelchoral Johann Sebastian Bachs etwas ganz Neues geschaffen habe, das sich in keiner Weise mit den gleichen Gebilden der Vorgänger in Beziehung bringen läßt. Wir haben im äußersten Sinne eine Art programmatischer Musik vor uns, denn die Gewalt der textlichen Unterlage ergreift Reger mit einer derartigen Heftigkeit, daß die musikalische Phantasie durchaus von deren Vorstellungen

erfüllt wird und alle klanglichen Gebilde intuitiv von ihnen abhängig sind. Gewiß sehen wir auch *Bach* von der religiösen Bildhaftigkeit der deutschen Sprache seiner Zeit heftig ergriffen, aber hier scheint mir ein völlig anderer Stil vorzuliegen: Regers Religiosität ist mehr subjektiver Art, seine Ausmalung der Leiden und Freuden, seine Beziehung zu den Dingen über uns verwendet weit eindringlichere und gegensätzlichere Mittel, so daß man im Gegensatz zu dem lyrischen oder auch epischen Stile Bachs von einer *Dramatik* des Orgelkomponisten Reger sprechen kann. Sogleich in diesem ersten Werke überrascht der jähe Wechsel der einzelnen Strophe und die unbekümmerte Macht, mit der sich Reger in die gewählte Aufgabe hineinwirft. *Lindner* erzählt sehr anschaulich die Entstehungsgeschichte dieser Phantasie, wie er sich gemeinsam mit Reger im Sommer des Jahres 1898 mit Heinrich Reimanns Orgelphantasie op. 25 »Wie schön leucht' uns der Morgenstern« befaßte, wie Reger in dieser Zeit das Bekenntnis äußerte: »Die Protestanten wissen nicht, was sie an ihrem Chorale haben«; wie endlich innerhalb dreier Tage dieses gewaltige Werk in einem großen Aufschwunge entstanden sei. In der Tat muß man staunen vor der rein äußeren Arbeitsleistung, die es fertig brachte, in so knapper Zeit einen durchaus neuen, wenn man will, gewiß unausgegorenen, aber dennoch in den Hauptzügen klar vorliegenden Stil zu schaffen. Die harmonische Unterlage ist hier verhältnismäßig einfach. Die weitgriffigen Einschiebsel der Organum-Plenum-Stellen gehen in keiner Weise absonderlich über bekannte Dinge hinaus. Der Reiz und die Bedeutsamkeit des Opus liegt in der spontanen Erfassung des Textes, in seiner fast kindlichen Herausstellung durch wenige große Züge und Linien, in der freskenhaften Verknüpfung der gegensätzlichen Stimmungen im Mittelteil, der klaren und genialen Gipfelung zu einer felsenfesten Gläubigkeit am Schlusse. Stellen, wie jene im zweiten Vers, da die Worte »Mit unserer Macht ist nichts getan« in wirklich ohnmächtigem Auseinanderfließen der harmonischen Struktur erläutert werden, wie die weniger in kontrapunktischer als rein harmonischer Weise ausgearbeitete Schilderung der Worte »Und wenn die Welt voll Teufel wär«, Stellen, wie die von unerhörter Kraft zeugende Untermalung des »So fürchten wir uns nicht so sehr« sind in der gesamten Orgelliteratur der Vorzeit kaum zu finden. Besonders reizvoll mutet die fugatoartige Verwendung des Hauptthemas in der Schlußsteigerung an, die dazu verwandt wird, in knappster Engführung ungesucht die gewaltigste Steigerung herbeizuführen, bis plötzlich nach dem sieghaften »Das Reich muß uns doch bleiben« vor dem Schluß in FFFF der harmonische Satz bis zum flüsterndsten PPPP zusammensinkt, eine überirdische Eingebung, die durch die Umdeutung des liegenden a von der Quinte in D-dur nach der Terz in F-dur eine harmonische Kühnheit besonderer Art darstellt. Heute, da dieses Werk klar, sicher und gekonnt vor uns liegt, versteht man kaum, daß eine Zeit diesen Stil einst als verschroben, überladen und zerbröckelnd abtun konnte. Gewiß

verlangt dieses, wie alle anderen Werke Regers, eine vollkommen überlegene Interpretation, so, wie sie *Karl Straube* bei der Uraufführung des Werkes am 20. September 1898 im Willibrord-Dome zu Wesel gegeben haben mag — dann ist die Wirkung dieser Schöpfung unvergleichlich und sinfonisch den größten Eingebungen der deutschen Literatur an die Seite zu stellen.
Mit einer kurzen Unterbrechung, nur die Violoncellsonate op. 28 liegt dazwischen, folgte jenem ersten das zweite umfangreiche Orgelwerk, die *Phantasie und Fuge* in D-dur, op. 29, bald darauf ebenfalls im Herbst 1898, op. 30, *Phantasie* über den Choral »Freue dich sehr, o meine Seele«, zu Beginn des Jahres 1899, Werk 33 die erste *Orgelsonate* in fis-moll.
Bei dieser Gelegenheit mag die für die ganze Beurteilung des Regerschen Schaffens überaus wichtige Frage aufgeworfen werden, ob überhaupt die *Neubelebung* jener alten Formen für die Gegenwart einen Sinn habe, ob nicht in diesen bereits früher genial gemeisterten Stilen nur eine Wiederholung eklektischer Art zu geben sei, ob nicht dadurch viel Kraft, Talent, ja Genie verschwendet werde, die viel besser an neue Ausblicke und Versuche gesetzt werden müssten. Es ist bekannt, daß in unserer Zeit, ich verweise nur auf die Namen *Busoni* und *Schönberg*, vielfältig diese Meinung vertreten wird und daß ihre Begründung teilweise geistreich und eindringlich formuliert vorliegt. Es kommt darauf an, ob man den *Fortschritt* einer Kunst durchaus nur in der Aufstellung neuer Formen sieht oder ob nicht eine innere Umwandlung, eine Neuordnung des Stoffes auf Grund tatsächlicher Kenntnis der Vergangenheit viel ersprießlichere und positivere Ausblicke eröffnet. Bach sowohl wie Beethoven, denen man beiden kaum das schöne Beiwort eines Reaktionärs wird zulegen können, fußten bewußt auf der Tradition ihres Zeitalters, nur verfügten sie über eine genügende Kraft der Intuition, über genügende Gewalt des formenden Intellektes, um aus beiden heraus ein neues Drittes, nämlich das nur ihrer Persönlichkeit gemäße Kunstwerk zu bilden.
In der neueren Zeit ging der Streit meist um die Form der *Sinfonie*, die bezeichnenderweise Reger bis zu seinem Tode nur versuchsweise vornahm, gleichsam als ob die geistige Umformung ihm noch nicht recht gelungen wäre. Man erkennt hier wiederum die naive Selbständigkeit des *Musikanten*, der, scheinbar von einem guten Genius geleitet, sich nur jener Formen zunächst annimmt, die seinen Wünschen und seiner persönlichen Anlage entsprechen, die auszuführen ihm seine Umwelt die nötigen Mittel an die Hand gibt. Der Streit wird bei der Person Regers weniger um Sinfonie und Sonate als um die Möglichkeiten kontrapunktischer Formung in unseren Tagen entstehen. Nun ist es eine bekannte Tatsache, daß das harmonische Prinzip in seiner einfältigen und eindeutigen Modulation ziemlich abgewirtschaftet hat, daß die Möglichkeiten der Verbindung nach dem Prinzip der sogenannten *Tonalität* in diatonischer Form sich erschöpft zu haben scheinen, daß hier neue Wege gesucht und gefunden werden müssen, die die Tonalität nur auf ein

gewisses Zentrum der Erregung beziehen, es aber dahingestellt sein lassen, ob dieses Zentrum ein Dreiklang oder eine alterierte oder dissonante Bildung sei. Nach diesem Grundsatz lassen sich selbstverständlich unzählige Systeme entwerfen, die je nach dem Grade funktionellen Denkens enger oder weiter gespannt werden.

Reger steht in der Mitte dieser tonalen Möglichkeiten. Seine Schulung durch *Hugo Riemann* weist ihn durchaus auf die Dreiklangtonalität, allerdings mit starken Experimenten der Vertretung. Diese Stellvertreter nehmen bei ihm allmählich den Hauptplatz ein, so daß sich hierdurch folgerichtig vom Standpunkt des Dreiklanges aus eine ständig verwickeltere Faktur ergibt. Hand in Hand mit dieser harmonischen Erziehung und Evolution geht eine Erhöhung der kontrapunktischen Linie bis fast zur vollständigen Loslösung des Denkens vom Baß aus, so daß man sagen könnte, Reger wäre zur Vorstellung des Komponisten Bach zurückgekehrt, hätte nicht doch immer wieder sein harmonisches Empfinden das Übergewicht. In den letzten Werken Regers bemerkt man eine Einfachheit, die durchaus als höchste Kompliziertheit anzusprechen ist. Hier gelang es Reger, allen Ballast der harmonischen und kontrapunktischen Versuche abzuwerfen, in jenem Stile zu schreiben, der nicht bald diesen, bald jenen verherrlicht, sondern beide zu einer höheren Einheit verbindet. Damit wird auch die Frage hinfällig, ob die Verwendung der Fugenform oder der Choralphantasie oder der Passacaglia für unsere Zeit noch angemessen sei. Nicht dies ist das Entscheidende bei einem Kunstwerk, daß es aus *äußeren* Prinzipien, und seien diese noch so durchdachter Art, neue Werte oder Ausstrahlungen gibt, sondern daß sich die Entwicklung einer *Persönlichkeit* in ihm dokumentiert, eine Entwicklung, die je und je, wie alles Seelische, von der Vergangenheit, von einer gewissen Kindheit einmal ausgehen muß und allmählich zur Reife aus eigener Kraft hindurchschreitet. Hieraus ergibt sich andererseits, daß selbstverständlich eine neue geniale Form in der Tonkunst, wie in der Kunst überhaupt, immer möglich ist, wenn sie eben von einem Genie, d. h. von einer rein intuitiven Kraft gebracht wird. Zurückzuweisen aber ist jede Neuerung aus Spekulation, jede Nachahmung aus konservativer Schwäche, denn beide bringen im Grunde keine Kunst, sondern nur fehlerhafte und verstümmelte Äußerungen einer minderen intellektuellen Beanlagung.

Betrachtet man nach diesen Gesichtspunkten die große *Phantasie und Fuge* in c-moll, op. 29, so läßt sich mühelos die Genesis dieses Werkes nachweisen: Die g-moll-Phantasie Johann Sebastian Bachs schimmert so deutlich durch, daß die Sechzehntelgänge der Fuge nur ein modernes Erinnerungsbild der älteren Schwester abgeben. Die heftigen abgerissenen Akzente der vorhergehenden Phantasie, noch mehr dann plötzlich die über die ganze Skala dahinlaufenden Zweiunddreißigstelgänge, die klaren Sequenzen und harmonisch nicht über den verminderten Septimenakkord hinausgehenden harmonischen

Verbindungen gehören gleichfalls jenem Vorstellungsbereiche an. Erquickend ist nur die große Freudigkeit und Frische, mit der dieses ganze Material angewandt und verarbeitet wird. Gewiß laufen dabei Dinge unter, die in ihrer chromatischen Führung den späteren Reger vorahnen lassen, im allgemeinen jedoch sind diese Abschweifungen selten und nicht ganz mit dem Stile der übrigen Takte verschmolzen. Die Fuge gehört rein formal zu den breit angelegtesten und wohlgelungensten, die Reger geschrieben hat. Ihr Thema ist durchaus diatonisch und harmonisch eindeutig. Die Analyse der Fuge ergibt ein etwas ungleiches Bild. Das Hauptthema wird mit einem zweiten Thema als Doppelfuge verarbeitet, im Verlauf derer jedoch der erste Gedanke die Oberhand behält. Seine Einsätze sind folgende: c-moll im Alt, g-moll Sopran, c-moll Tenor, g-moll Baß; Zwischenspiel: c-moll Sopran, g-moll Tenor, c-moll Baß, Modulation nach B-dur, Es-dur Tenor, B-dur Alt, Es-dur Sopran, Es-dur Baß; Modulation nach g-moll. Nun setzt das zweite Thema ein: g-moll Tenor, g-moll Alt, c-moll Sopran, g-moll Baß. Seltsamerweise kehrt das erste Thema ohne Verknüpfung mit dem Seitenthema allein wieder: c-moll Baß, c-moll Sopran, g-moll Tenor, Es-dur Tenor. Nach einer Überleitung werden beide Themen Fortissimo vereinigt: c-moll Sopran und Alt, c-moll Sopran und Tenor, g-moll Sopran und Baß, c-moll Baß und Sopran. Eine breit angelegte Coda bringt Teile des ersten Themas in Es-dur, Teile des zweiten Themas in D-dur, sodann Sopran und Baß in einer Engführung von zwei Vierteln im Hauptthema, in den Schlußtakten eine Verlängerung im Baß und Krönung des Ganzen in C-dur Adagio.

An dieser Form fällt zunächst die Einfachheit der harmonischen Unterlage auf — kaum daß einmal die nächstgelegenen Dur-Tonarten berührt werden. Fernerhin scheut sich der Komponist nicht, die gleichen Tonarten direkt hintereinander zu bringen oder das gleiche Thema in verschiedener Tonart in der gleichen Stimme. Alles dies sind gewisse Unbeholfenheiten, die dem reifen Meister fremd sind. Von ihnen abgesehen entzückt jedoch diese Fuge immer wieder durch das erfrischende Melos ihrer Bewegung, durch die unnachahmliche Anmut und gefühlsmäßige Kraft ihrer Verbindung in den harmonischen Zwischengliedern, durch die bezaubernden Möglichkeiten delikater Klangwirkungen. Hätte Reger nur diese eine Fuge geschrieben, sie genügte, ihn als Meister jener Form zu betrachten.

Das Jahr 1898 ging nicht zu Ende, ohne daß Reger eine zweite *Phantasie*, diesmal über den Choral »Freue dich sehr, o meine Seele«, entwarf. Der Vergleich dieses Stückes mit op. 27 ist äußerst lehrreich, zeigt sich doch hier Reger nicht von einer sieghaften Seite; er besingt in ergreifendem Stil die Hinfälligkeit des menschlichen Daseins. Die sechs Strophen des Chorals zu einer Einheit zusammenzufassen erforderte eine weit größere Meisterschaft als die triumphierende Selbstverständlichkeit des »Ein' feste Burg«. Um eine gewisse Gegensätzlichkeit zu erzielen, und die Strophen sinnfällig voneinander

zu scheiden, greift Reger zu dem Mittel eines verbindenden Themas, das er in der eingehenden Phantasie in kurzer Form durchführt, gleichsam als Überschrift der folgenden Auseinandersetzung. Die einzelnen Verse werden in sinnfälligster Weise verarbeitet, ihrem leidvollen Inhalt gemäß meist mit verhallenden, düsteren oder schroffen, quälenden Farben. Zu den Höhepunkten des Stückes gehört hier wiederum die trotzige Schilderung der Worte: »Die Welt, Teufel, Sünd und Hölle«, »unser eigen Fleisch und Blut«, die eindringliche, lapidare Kantilene im Diskant »Wir sind voller Angst und Plag«, das innerlich packende Andante »Wenn die Morgenröt herleuchtet und der Schlaf sich von uns wend't«, als innerlicher Höhepunkt des Ganzen sodann die Schilderung des Endes aller irdischen Leiden. Unnachahmlich ist wiederum die spielende kontrapunktische Verarbeitung des Themas am Schluß in dreifacher kanonischer Führung.

Eine neue Form bebaut Reger mit seinem op. 33 der ersten *Sonate für Orgel* in fis-moll. Dieses Stück, heute wohl eines der bekanntesten unter allen Regerschen Orgelwerken, verdankt indirekt gleichfalls sein Dasein den Betrachtungen Heinrich Reimanns, der in der Allgemeinen Musikzeitung sich in längeren Ausführungen über die Belebung der Sonatenform für die Jetztzeit erging. Reger versteht es, auch hier wiederum wesentlich Neues zu geben und ein Stück von persönlichstem Reize zu entwerfen. Der Vorzug dieser Arbeit liegt vor allem in der erfreulichen Konzentration des Stiles, in der Einheitlichkeit der Thematik sowohl im rein formalen wie im geistigen Sinne. Ein Werk von mittlerer Schwierigkeit ist es trotzdem ein echter und gesunder Reger, dessen Thematik wohl immer noch diatonisch, aber dennoch von eigenartiger Herbe und selbständiger Farbe ist. Unter dem Sammelbegriff der *Sonate* faßt Reger eine Phantasie, ein Intermezzo und eine Passacaglia zusammen, fühlend, daß die eigentliche Sonatenform hier ganz und gar nicht angebracht sei, da ihre im Klavier, in Kammermusik und Orchester geltenden Gesetze auf die Orgel nicht angewandt werden dürfen. Dieses Instrument widerstrebt durchaus allem, was nach Wiederholung schmeckt, obwohl rein äußerlich man meinen könnte, daß gerade hier die Möglichkeit tausendfältiger Klangvariierung über vieles hinweghilft. Man versteht jedoch, daß der Wert wahrhafter Orgelmusik nicht in der geschmackvollen oder übergipfelten Mischung von Farben beruht, sondern daß diese sekundär sich dem primären thematischen Einfall und seiner Verarbeitung unterzuordnen haben. Mit dieser Erkenntnis fallen ohne weiteres alle jene Versuche französischer oder italienischer Komponisten, die Orgel zu einem zweiten Orchester klanglicher Art umzumodeln, ihre vielfachen Ausblicke lyrischer verschwebender Stimmung, heftiger, trotziger Gebärde zur Offenbarung weicher und verschwommener Eingebungen zu machen. Alle diese Schöpfungen, die sich eines malenden Stiles befleißigen, fallen in kurzer Zeit einer abgeschmackten Langeweile anheim, kaum eine Spur wirklich orgelmäßiger Erhebung hinter-

lassend. Reger bewunderte gewiß die Fähigkeit jener meist ausländischen Tonsetzer, die Orgel zum Mittler feinster Impressionen und delikatester Schwebungen zu verwenden — auch sein zweites großes Vorbild, *Franz Liszt*, hatte ja nicht davor zurückgescheut, sich dieses eleganten Wortschatzes zu bedienen —, im Grunde aber stand er jenen Naturen ablehnend und kalt gegenüber. Aus dieser Empfindung mußte er sich im Verein mit seiner überquellenden kontrapunktischen Intuition oft in das Gegenteil jener Farbigkeit, in eine rein zeichnerische Faktur verrennen, die Linie über Linie setzt, ohne die Wirkung des Zusammenklanges genügend zu berücksichtigen. Am wertvollsten sind stets die Werke, in denen Reger die Mitte hält: Werke, die einerseits durchaus kontrapunktisch und thematisch prägnant erfunden sind, die aber andererseits die klangliche Verschiedenheit und Weite des Instrumentes genügend berücksichtigen, um jene bezaubernde Mischung von Süße und Herbe zu erzielen, die allein der Orgel erreichbar zu sein scheint. In dieser ersten Sonate liegt dieser *mittlere Stil* vollendet vor. Stellen, wie die Einleitung mit ihren heftig punktierten Achteln, die liebliche Fortführung des wundervollen Gegenthemas, das auf die Stimmung der Einleitung zugleich mit der kontrapunktischen Verwendung des zweiten Themas zurückgreifende Più Andante des Intermezzo, die knappe, fast dramatische Steigerung bis zum Allegro im gleichen Satze, die wundervolle Behandlung der Mittelstimmen am Schluß, endlich die lapidare, ungleich reifere Passacaglia als op. 16 sind Zeugen solchen Stiles.

In gleicher Weise gibt sich dieser Fortschritt in der ersten der *Choralphantasien*, op. 40, kund, die Reger ebenfalls im Jahre 1899 entwarf und zu Ende führte. Lindner erzählt, daß Reimanns Orgelphantasie, op. 25, über den Choral »Wie schön leucht' uns der Morgenstern« Reger nicht in Ruhe gelassen habe, bis er das gleiche Thema in ungleich persönlicherer und bedeutenderer Art behandelt hatte. In der Tat muß man sagen, daß dieses Werk, *Friedrich Spitta* gewidmet, in vielem den großen ersten Wurf der Choralphantasie op. 27 erreicht, wenn nicht überragt. Die merkwürdige rhythmische Gliederung des Cantus firmus bringt es mit sich, daß Reger hier im Verlauf der Arbeit eine Reihe von Varianten anzubringen vermag, die dem Prinzip des Gegensatzes und der geschmacklichen Abwechslung außerordentlich zugute kommen. Zunächst sendet Reger dem Beginn der eigentlichen Bearbeitung eine Einleitung voraus, die in sich plastisch und lapidar erfunden ist. Stellen stärkster, kräftigster Erhebung wechseln mit zarten Floskeln, deren Linien in ganz anderer Weise wie früher den technischen Möglichkeiten des Instrumentes entgegenkommen. Harmonisch entwickelt sich alles reich und dennoch merkwürdig ungesucht und wohllautend. Die Durchführung der fünf Choralstrophen wird derart angelegt, daß die ersten vier in fest geschlossenen, rhythmisch scharf voneinander geschiedenen Teilen vorüberziehen, daß vor Beginn der fünften eine Fuge einsetzt, innerhalb deren pompöser Durch-

führung plötzlich Fortissimo Marcato zunächst im Pedal, sodann über den Tenor im hohen Diskant die Choralmelodie sich beteiligt, bis mit dem »Singet, springet« alles kleinliche Beiwerk verschwindet, rhythmisch pochend nur das Fugenthema noch im Basse geistert, während die berühmte jubilierende Terz des Chorals die hohen Lagen beherrscht. Das ganze Stück ist von einer hinreißenden inneren Freudigkeit und Frische erhellt, der auch die expressiven Teile nichts anhaben können. Das Fugenthema gehört zu den glücklichsten Einfällen Regers auf diesem Gebiete.

Ein leidvolles Gegenstück zu der bejahenden Vorgängerin bildet op. 40, Nr. 2, die *Phantasie* über den Choral »Straf mich nicht in deinem Zorn«. Hier scheint dem Verfasser der dramatische Charakter der Unterlage intuitiv offenbar geworden zu sein, jedenfalls bildet, von einer mittleren Steigerung im zweiten Vers abgesehen, das ganze Werk *ein* großes Crescendo vom vierfach Piano des Anfanges bis zum vierfach Forte des beschließenden Maestoso. Bereits die Textworte, hier: »Straf mich nicht in deinem Zorn großer Gott«, dort »Heiliger Geist sei gepreist, hoch gerühmt, geehrt, daß du mich erhöret« weisen die großen Möglichkeiten der Entwicklung auf. Das Vorspiel Grave, nur acht Takte umfassend, zählt in seiner Zerrissenheit in dem Nebeneinander von zartesten, klaren Akkorden und schroffsten rücksichtslosen Dissonanzen zu den Takten besonders Regerscher Art: Hier ist das Nebeneinander der weichen und harten Akzente, des Leise und Laut noch innerlich begründet, während es späterhin leicht zu einem mechanisierten Verfahren herabsank. Die Harmonik dieser Stelle beweist, daß Reger immer kühner und selbständiger verfährt: e-moll, es-moll, c-moll, Fis-dur, G-dur, fis-moll und E-dur folgen unmittelbar aufeinander. Gemäß dem dramatischen Prinzip wird im Gegensatz zu der vorhergehenden Phantasie die einzelne Strophe nicht abgegrenzt, sondern innerlich gesteigert und rücksichtslos mit der Zukunft verbunden. Im leise klingenden vierstimmigen Satz beginnt die Bitte, nach dem Aufschrei des »Herr, wer denkt im Tode dein« sogleich in das zarte Andante des »Sieh mein Gebeine an, wie sie all erstarren« zurücksinkend, dann über die Schilderung des müden und matten Menschen sich in trotzigem verzweifelten Anflehen zu dem Più Mosso »Weicht, ihr Feinde, weicht von mir« erhebend, diese Beschwörung noch eindringlicher wiederholend, bis sodann im Allegro die Danksagung an Gott eingeleitet wird und in unerhörter Steigerung chromatisch getrieben zum FFF-Schluß führt. Merkwürdige Dinge spielen herein, so fast unkirchliche Akkorde, opernhafte Wendungen, aber alles dies ist dem großen Gesamtwillen untertan und geschmacklich weise verarbeitet.

Die Entwicklung schreitet fort zu der zweiten, wohl gewaltigsten Huldigung an Johann Sebastian Bach, zu op. 46, *Phantasie und Fuge* über den Namen »BACH«. Lindner gesteht: »Ich erschrak, als mir Reger die thematischen Anfangstakte mit ihrer zyklopischen Wucht und ungeheuren rhythmischen

Prägnanz auf seinem Klavier erstmals vorspielte.« Wenn dies Stück schon mit solch furchtbarer dynamischer Hochspannung begänne, wie müßten da erst, dachte sich der verblüffte Hörer, die kommenden Steigerungen und wie hier gar erst ein Regerscher Schluß, die Krönung des Ganzen, aussehen. Dieser Eindruck ist verständlich, verständlich aber auch, daß Reger bei der schon damals erreichten Disziplin wohl wußte, wie er nach diesen lapidaren Anfangstakten weiterhin zu verfahren hatte.

Das Thema, seine charakteristischen Halbtonschritte, welche die kleine Terz umschließen, war von ihm derartig lapidar hingeworfen worden, daß nur eine harmonisch vielfältige Ausdeutung einerseits, eine lockere kontrapunktische Verarbeitung andererseits wirken konnte. Den ersten Gesichtspunkt berücksichtigte die *Phantasie*, den zweiten führt in unnachahmlicher Weise die *Fuge* durch. In der Phantasie fällt zunächst auf, daß die vier Töne des Themas jeweils in der Dreiklangsform als Grundton, Terz und Quinte verwandt werden können. Hieraus ergibt sich bereits eine große Anzahl von harmonischen Varianten, die Reger ausgiebig und in genialer Mischung benutzt. In den Anfangstakten wird das B als Terz des Molldreiklanges, das C als Grundton des Molltondreiklanges, das H als Quinte des Durdreiklanges verwandt. Die entsprechende Übertragung auf andere Tonstufen ist selbstverständlich. Zu diesem harmonischen Prinzip, das unter anderem auch von Liszt in seinem Bachwerk für Orgel, wenn auch durch alterierte Wendungen verweichlicht, ausgebeutet wird, tritt die *rhythmische* Vielfältigkeit der gegebenen vier Töne; Regers Erfindung zeigt sich wiederum im hellsten Lichte, sei es, daß er glatte Maße bevorzugt, die von halben Tönen bis zum Zweiunddreißigstel schreiten, sei es, daß er punktierte Rückungen anwendet, sei es, daß er in gerader oder umgekehrter Fassung zwei, ja drei Mischungen gegeneinander wirft, — jeweils erscheint die Verwendung nicht als Künstelei sondern als Ausdruck mächtiger Kraft des Gestaltens. Die fünfzehn Seiten umfassende Phantasie scheint auf den ersten Blick ein Chaos von heftigen dynamischen Gegensätzen zu sein. Bei längerem Studium offenbart sich ein weiser innerer Plan, eine heimliche Ökonomie, die nach ganz bestimmtem Zwange vorgeht. Besonders gilt dies von dem überirdisch verhauchenden Mittelteil, dessen harmonische Bildungen das Thema in der verklärendsten Weise umdeutet.

Es versteht sich von selbst, daß Reger bei dieser Phantasie eine Coda ersinnt, wie er sie kühner und virtuoser im besten Sinne nicht wieder geschrieben hat. Jede Skala, jedes Arpeggio wird hier von innerer Begeisterung hingestellt, gibt zudem eine klangliche Entfaltung, der an äußerer Wucht nichts an die Seite zu setzen war.

Es galt nach solchem Vorspiel die Fuge in ganz anderer, fast möchte ich sagen: heimlicher Weise, anzulegen. Das Thema selbst beginnt voll innerster Ergriffenheit, in sich zurückgezogen, eine Meditation, scheinbar allem Irdischen abgewandt. Man vergleiche damit das Thema Bachs selbst, sowie jene

von Robert Schumann und Franz Liszt, um den Unterschied der Einstellung aufzuzeigen. Während das Bachsche Thema gleichsam ein stolzes Selbstbekenntnis darstellt, verliert sich Schumann in ein romantisches Ideal, gibt Liszt eine Linie, der eine gewisse Weltmännischkeit, ja orchestrale Färbung nicht abzusprechen ist. Man muß gestehen, daß Reger hier über seine Vorgänger hinweg sich Bach selbst an die Seite zu stellen vermag. Das Gegenthema bedient sich der gleichen Schritte, wie das Hauptthema der Phantasie, nur daß statt der kleinen Sekunden Ganztonintervalle verwandt werden. Sein ruhiger Achtelfluß fügt sich dem ersten Thema mühelos ein. Diese Zitate genügen, um den Charakter der Fuge darzutun, daß es sich hier nicht um ein äußeres kontrapunktisches Meisterwerk, sondern um eine innere Angelegenheit eines Bach über alles Verehrenden handelt. Man hat dieser Fuge oft eine gewisse Gleichmäßigkeit vorgeworfen, die sich vielleicht aus ihrer fünfstimmigen Fassung, den getragenen Themen und der dadurch stark begünstigten Verzögerung erklärt. Trotzdem zeigt eine Analyse, daß im Gegensatz zu der so ausgezeichneten Fuge aus op. 29 Reger sich einer weit knapperen Behandlung befleißigt. Das erste Thema läuft zweimal durch alle Stimmen, in der Reihenfolge Baß, Tenor, Alt, Sopran, Subbaß im ersten Teil, in der Folge Baß, Tenor, Alt, Sopran, Subbaß im zweiten Teil. Sogleich setzt das Gegenthema ein, das gleichfalls zweimal durchgeführt wird, hier durch die gleichmäßige Verwendung der bekannten Tonarten F-dur und B-dur vielleicht eine gewisse Eintönigkeit erzielend: nur im zweiten Teile dieser Durchführung setzt der Tenor einmal in g-moll ein. Das Thema in c-moll, Subbaß, verschwindet rasch, um dem Zitat in D-dur Alt zu weichen. In einer großen geschwungenen Linie wird nun die Vereinigung beider Themen durchgeführt, und zwar so, daß jeweils die klanglich differenziertesten Stimmen sich bekriegen. Jetzt gerät die Fuge in echt Bachschen Fluß; nach der fünften Wiederholung wird das erste Thema im Sopran, das Gegenthema im Subbaß, zu diesem der Tenor in der Dezime, zu jenem der Alt in der Sexte gebracht. Die Steigerung schreitet fort und bringt die gleiche Gruppierung in F-dur in der Umkehrung, das erste Thema im Tenor, das zweite im Subbaß, Baß und Sopran als entsprechende Kontrapunkte. In der Coda greift Reger auf die Stimmung der Phantasie zurück: In wuchtigen dramatischen Schlägen hämmert er das Zitat *Bach* heraus, es in einem gigantischen Stringendo des vollen Werkes bis zu einem breiten Adagio mit nochmaligem Anklang an die textliche Unterlage emporreißend. Zweifelsohne hat Reger mit diesem Werk, was technische und inhaltliche Einheit betrifft, was die Größe der seelischen Proportionen anlangt, seinen Höhepunkt erreicht. Alles andere konnte hiernach nur Variante und, wenn auch geistreiche, Wiederholung sein. So wird die Untersuchung stets wieder auf dieses Werk als den Grundstein des Künstlers Reger zurückgreifen müssen!

— —

Die fast verwirrende, überschwengliche Fülle der betrachteten Orgelwerke gewinnt erst ihre eigentliche Bedeutung, wenn man bemüht ist, sie als Gesamtheit, als geistige Äußerung *eines* Mannes zu überschauen. Rein äußerlich bereits bedeutete es ein Wagnis, in einer Zeit, die das Orchester und dessen Abwandlungen als einziges zeitgemäßes Medium betrachtete, auf die altväterische Orgel in so ausschließlicher und nachdrücklicher Weise zurückzukommen. Das Interesse der breiten Menge war leidenschaftlich dem Begriff der *Farbe* zugewandt, war zudem an ein so müheloses programmatisches Musizieren gewöhnt, daß die spröde, anspruchsvolle Materie der Orgel, ihr weltabgewandter, überwiegend geistlicher Charakter auf wenig Verständnis und Entgegenkommen rechnen durfte. Reger kannte niemals den fatalen Begriff der *Konzession* an Zeitgeschmack und Mode — ihm galt es gleich, als altmodisch oder verschroben abgetan zu werden, wenn seine Schöpfung nur den eigenen Bedürfnissen entsprach. Von Anfang an bleibt er in seinen Orgelwerken diesem Grundsatz treu — ja, hält geradezu fanatisch an ihm fest. Die Gefahren, die ihn hier umgaben, waren besonders eindringlich und verführerisch: der Bau des modernen Orgelspieltisches gründet sich durchaus auf die Erfahrung des Orchesters, sowohl was den Charakter der einzelnen Stimme als deren vielfältige Mischung und Kombination anlangt. Nach den rückwärts gerichteten *Reimann* und *Rheinberger* fanden die jungen Italiener und Franzosen begeisterten, siegreichen Widerhall. Die Orgel lief Gefahr, eine Imitation des Orchesters mit unzulänglichen, weil übergipfelten und unnatürlichen Mitteln zu werden. Reger stand inmitten dieses Ansturmes wie ein Rocher de bronce — naiv und unverständlich die welsche Brandung abwehrend —, aus Vergangenheit und Gegenwart der Orgelliteratur eine neue, kolossalische Zukunft formend. Technik, Klang, Kombination, Fernwerk — jegliche äußerliche Wirkung ist ihm Hekuba. Richtschnur bleibt der *Einfall* und seine geistige Verarbeitung nach den ewigen Gesetzen des großen Johann Sebastian, nach dem intuitiven Postulat der eigenen Brust.

Diesen Standpunkt gewann Max Reger im Jahre 1897 zu Weiden, 24 Jahre alt; er blieb ihm treu bis zu seinem Tode. Jede seiner Schöpfungen für Orgel ist eine Variante, jeder Sinn der gleiche und doch unablässig abgewandelt. Seine Anforderungen an das Können des Spielers sind ungeheuerlich, seine Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit des Hörers gehen erheblich darüber hinaus. Der Begriff der Tonalität wird weiter und weiter gespannt; zwischen die alten Säulen der Tonika und Dominante schiebt sich Zierat auf Zierat, köstliches Maßwerk überdeckt, begleitet die aufsteigende Architektur, eine *neue Gotik* von unendlicher Feinheit und musikalisch seit Bach nicht vorhandener Keuschheit entsteht unter den Händen des brünstig Schaffenden. Weiter: die kontrapunktische Linie, seit Mendelssohn nur verkappte harmonische Führung, besinnt sich auf ihre Selbständigkeit. Zu drei, vier und fünf nebeneinandergeführt, türmt sie Bogen auf Bogen, die Pfeiler

der Harmonie hinter sich lassend, selig jeglichen Zusammenklang überflügelnd. Das durch massige Akkorde verhärtete Ohr erkennt endlich wieder den unerhörten Reiz heimlicher Mittelstimmen, den zauberischen Wechsel harmonischer und kontrapunktischer Technik, es folgt begierig hier den aufgelösten Harmonien in rauschenden Toccaten oder wandlungsvollen Passacaglien, dort dem zarten tastenden Fugato mystisch emporsteigender Linien oder dem himmlisch sich türmenden Finale pompöser Doppelfugen. Und über all diesem schwebt das eine große Symbol: der *Cantus firmus des Chorals* — ewig alt und ewig neu — ewig Ausdruck nur und zugleich Handhabe der Technik — ewig Linie und zugleich Vermittlerin der Harmonie. Daß ein moderner Musiker einst unter diesem Zeichen siegen würde — wer hätte solches nach Richard Wagners »Kunstwerk der Zukunft« gedacht? Reger errang diesen Sieg: seine Orgelmusik steht, im Gegensatz zu den übrigen von ihm gepflegten Gattungen, unbestritten da als Inkarnation eines Berufenen, als Zeugnis der großen Synthese von Wollen und Können, die je und je das Zeichen des deutschen Genius ist!

BEETHOVENS KLAVIERSTÜCK „FÜR ELISE“

VON

MAX UNGER-LEIPZIG

Das unter dem Titel »Albumblatt für Elise« bekannte Klavierstückchen in a-moll von Beethoven hat ein sonderbares Schicksal gehabt: Bis 1867 ungedruckt, ist es in kurzer Zeit das meistgespielte leichtere Klavierstück des Meisters geworden; es wurde in der Welt der höheren Tochter und begabterer Kinder bald so beliebt, daß es beinahe in jeder Klavierschule, ja — obgleich es streng genommen gar nicht hingehört — in vielen Sonatinensammlungen stehen mußte. Seien wir ihm nicht gram, wenn uns seine hurtigen Sechzehntel immer wieder vom verstimmten Pianino aus den Fenstern des Kleinbürgers entgegenklingen und uns nicht wieder loslassen wollen. Denken wir dabei lieber daran, daß es eines jener gar nicht so vielen Salonstückchen im besten Sinne ist, die den Klingklang von den Klavierkaskaden eines Steibelt und Hünten über die Klosterglocken bis zu Puppchen und seinen würdigen Nachfolgern aus der guten Stube mit verdrängen helfen. Daß unser Stück nicht nur »angeblich« — mit welchem Zweifelswörtchen es wohl heute noch mitunter veröffentlicht ist —, sondern wirklich von Beethoven stammt, können wir zwar leider, da sie verschollen ist, nicht an der Urschrift nachprüfen; aber ein Blatt mit Skizzen dazu, das sich im Besitz des Beethovenhauses in Bonn befindet, nimmt uns jegliche Bedenken über

die Echtheit. Die Stimmungsverwandtschaft der Musik mit dem letzten Satze der d-moll-Sonate W. 31 II, die schon 1802 entstand, wird übrigens schon manchem aufgefallen sein.
Aber nicht auf eine musikalische Untersuchung möchte ich hier hinaus, sondern auf die Frage nach dem mit dem Stücke bewidmeten weiblichen Wesen. Wer das Leben des Meisters etwas genauer kennt, dem fallen nur zwei Beethovenfreundinnen des Vornamens Elise ein: Die musikalische Tochter des Bremer Domkantors Wilhelm Christian Müller, die sich in ihrer Heimat seit 1807 für Beethovens Klavierwerke tatkräftig einsetzte, und Elise von der Recke. Aber keine von beiden kommt als Bewidmete in Betracht: Die Freundin Tiedges lernte den Tondichter erst 1811 in Teplitz kennen, und die Beziehungen Elise Müllers zum Tondichter datieren aus noch späterer Zeit. Nach der Überlieferung ist jedoch die Entstehung unseres Klavierstückes, wie wir sehen werden, über ein Jahr früher anzusetzen. Ganz abgesehen davon, daß Beethoven der Bremerin — wenn schon — ein schwierigeres Werk gewidmet haben würde; denn die tüchtige Klavierspielerin stand schon seit mehreren Jahren im öffentlichen Konzertleben.
Die Antwort auf unsere Frage kommt meines Erachtens aus ganz anderer Richtung: Sie aber im voraus klipp und klar mit dem Namen der Dame zu geben, würde nicht angehen; man würde meiner Behauptung mit Recht kein Vertrauen entgegenbringen. Vorausgeschickt sei, daß es sich für mich vorläufig erst um die Mitteilung einer *Überzeugung* handelt; die volle Gewißheit kann erst das Autograph des Klavierstückes selbst bieten, und ein Hauptzweck dieser Mitteilungen ist es, dem Autograph auf die Spur zu kommen. Aus diesem Grunde veröffentliche ich die Ergebnisse meiner Überlegungen auch anderwärts und bitte die Leser, mich gegebenenfalls über den heutigen Besitzer oder auch nur über Spuren aufzuklären, die zu seiner Entdeckung führen könnten.*) Ein paar Angaben über die früheren Besitzer findet man am Ende dieser Betrachtungen.

* * *

Die Voraussetzung dazu bilden zwei Aufsätze, die ich im 32. Jahrgang (1911) der »Neuen Musikzeitung« als »Neue Beethovenstudien« (»Beethovens Beziehungen zu Muzio Clementi« und »Beethovens Heiratsprojekt«) veröffentlicht habe. Es waren das aber eigentlich die Abdrucke zweier Vorträge, die ich etwa zwei Jahre früher im Musikwissenschaftlichen Seminar der Leipziger Universität gehalten hatte. Dessen damaliger Direktor Hugo Riemann hat sich ihnen übrigens in seiner neuen Bearbeitung des dritten Bandes von Thayers Beethoven uneingeschränkt angeschlossen. Hier in aller Kürze nur die wichtigsten Ergebnisse aus jenen Mitteilungen.
Am 20. April 1807 schlossen Beethoven und Muzio Clementi, der seit den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts auch Teilhaber eines Musikverlages, des

*) Adresse des Verfassers: Leipzig, Dresdenerstr. 28 II.

Londoner Hauses Clementi & Co., war, einen Vertrag über eine Reihe Beethovenscher Werke. Der Tonmeister trat dem Verlage die folgenden Werke für die britannischen Staaten ab: Drei Quartette, die 4. Sinfonie, die Coriolanouvertüre, das vierte Klavierkonzert, das — fürs Klavier bearbeitete — Violinkonzert. Mit der gegenseitigen Erfüllung dieses Vertrages steht eins von den vielen undatierten Schreiben Beethovens in Zusammenhang, das — an Freund Baron Ignaz von Gleichenstein gerichtet — folgenden Hauptinhalt hat: »Joseph Henickstein hat mir heute das Pfund Sterling zu 27 fl und einen halben ausgezahlt und ladet Dich und mich samt Clementi auf morgen zu Mittage ein, schlag es ja nicht ab; Du weißt, wie gern ich mit Dir bin; laß mir jedoch sagen, ob ich dem Henickstein darf ankündigen, daß man sicher auf Dich rechnet. — Nicht wahr, Du schlägst nicht aus? — Grüße nur alles, was Dir und mir lieb ist, wie gerne würde ich noch hinzusetzen ‚und wem wir lieb sind????', wenigstens gebührt mir dieses ?-Zeichen... leb wohl, sei glücklich, ich bin's nicht...«

Mit diesem steht nun eine große Reihe anderer undatierter Schreiben Beethovens an Gleichenstein, sowie der einzige erhaltene Brief Beethovens an die junge schöne Therese Malfatti, mit deren Schwester Anna der Baron sich verlobte, in enger Verbindung, Briefe, die zum Teil von den Beziehungen des Tondichters zum Hause Malfatti, auch mehr oder weniger versteckte Anspielungen auf eine Neigung enthalten, z. B.: »Du lebst auf stiller ruhiger See oder schon im sicheren Hafen — des Freundes Not, der sich im Strom befindet, fühlst Du nicht — oder darfst Du nicht fühlen — was wird man im Stern der Venus Urania von mir denken, wie wird man mich beurteilen, ohne mich zu sehen — mein Stolz ist so gebeugt, auch unaufgefordert würde ich mit Dir reisen dahin... wenn Du nur aufrichtiger sein wolltest, Du verhehlst mir gewiß etwas, Du willst mich schonen, und erregst mir mehr Wehe in dieser Ungewißheit, als in der noch so fatalen Gewißheit...«

Oder ein andermal: »Deine Nachricht stürzte mich aus den Regionen des höchsten Entzückens wieder tief hinab. Wozu denn der Zusatz, Du wolltest es mir sagen lassen, wenn wieder Musik sei? Bin ich denn gar nichts als Dein Musikus oder der anderer? — so ist es wenigstens auszulegen. Ich kann also nur wieder in meinem eigenen Busen einen Anhaltspunkt suchen, von außen gibt es also gar keinen für mich. — Nein, nichts als Wunden hat die Freundschaft und ihr ähnliche Gefühle für mich. — So sei es denn, für Dich armer B. gibt es kein Glück von außen, Du mußt Dir alles in Dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest Du Freunde...« Und ähnliche Andeutungen finden sich auch in anderen Stücken.

Beethovens Neigung, worauf man aus diesen Stellen ohne weiteres geschlossen haben wird, galt also Therese Malfatti. Natürlich meinte man, diese Beziehungen, gerade weil die Verlagsangelegenheiten mit Clementi einen sicheren zeitlichen Anhalt zu bieten schienen, in das Jahr 1807 ver-

Max Reger an der Orgel

Max Reger
(Meininger Zeit)

legen zu müssen; aber man hatte nicht berücksichtigt, daß Clementi seinen Verpflichtungen nicht nach Wunsch hatte nachkommen können. Die Auszahlung des Honorars, worauf sich der obige Brief bezieht, verzögerte sich, wie die Briefe Clementis an seinen Geschäftsteilhaber Collard in London beweisen, wegen der Kontinentalsperre um ein paar Jahre, und damit zeigte es sich, daß auch die Beziehungen Beethovens zur Familie Malfatti um etwa drei Jahre später anzusetzen sind. Da nun der einzige Brief Beethovens an Therese Malfatti in die Zeit April—Mai 1810 fallen muß, folgte für mich, daß der Heiratsplan Beethovens vom Anfang Mai 1810, von dem Wegeler in seinen Biographischen Notizen erzählt, allein nur der jungen Therese Malfatti gegolten haben kann.

Aber unser »Klavierstück für Elise« soll nach der kritischen Gesamtausgabe der Werke Beethovens vom 27. April 1810 stammen. (Das Jahr steht nur in Klammern angegeben, man darf indes wohl annehmen, daß diese Jahresangabe sicher genug gegründet ist; eines Revisionsberichtes ermangelt die Gesamtausgabe leider.) Schon bei Abfassung der genannten Beethovenstudien hatte ich das Klavierstück scharf im Auge, doch konnte es mir nicht genügen, festzustellen, daß der Tondichter das Stückchen um die Zeit seiner Beziehungen zu Therese geschrieben habe, um es damit in Verbindung zu bringen. Aber heute steht die Sache für mich doch etwas anders. Im voraus eine kurze Aufklärung darüber.

Mit einer neuen Gesamtausgabe von Beethovens Briefen beschäftigt, habe ich mich um Drucke, die mir von vornherein für wenig verläßlich galten, nicht viel gekümmert, sondern, wenn irgend möglich, auf die Urschriften selbst zurückgegriffen. Ludwig Nohl gehört nun für mich zu den wenig verläßlichen Deutern Beethovenscher Handschrift, so viele Verdienste er auch um die Auffindung noch unbekannter Stücke hatte. Wohl mußte ich im Hinblick auf die Briefe an Gleichenstein und Therese Malfatti meist auf Nohls Erstdrucke (Westermanns Monatshefte vom Dezember 1865) zurückgehen; den Einblick in den Neudruck der Briefe in Nohls Neuen Beethovenbriefe (1867) meinte ich mir natürlich ersparen zu dürfen. Wie erstaunte ich aber, als ich vor einiger Zeit diese Neuen Beethovenbriefe nach langen Jahren wieder einmal zur Hand bekam und darin neben jenen Briefen das »Klavierstück für Elise« zum erstenmal mit abgedruckt fand! *Und zwar gleichfalls aus dem Nachlasse der Familie Gleichenstein!* Nun bemerkt zwar Nohl ausdrücklich, daß es *nicht* für Therese Malfatti geschrieben sei. Hier seine Worte: »Das nachstehende bisher unbekannte, zwar nicht eben bedeutende aber recht anmutige Klavierstückchen stammt ebenfalls aus dem Nachlaß der Frau Therese v. Droßdick geb. Malfatti, die es der Frl. Bredl in München geschenkt hat. Es ist zwar nicht für Therese geschrieben, sondern enthält von Beethovens Hand die Aufschrift ,Für Elise am 27. April zur Erinnerung von L. v. Bthvn.' — welcher Elise sich Freifrau v. Gleichenstein nicht er-

innert. Es möge aber hier gleichsam als Zugabe zu dem anmutigen Verhältnis des Meisters zu der schönen braunlockigen Therese auch eine Stelle finden.«

Der ausdrücklichen Versicherung Nohls glaube ich aber nicht eher, als bis ich jene »Elise« in der Urschrift oder in deren Faksimile anerkennen kann. Vorläufig muß ich mich dafür entscheiden, daß Nohl — wie viele andere Wörter Beethovens — auch diese Widmung *verlesen* hat. Wie sich mir noch kürzlich Beethovens nun schon sprichwörtlich gewordene »Leipziger O[chsen]« im Briefe vom »15. oder so was dergleichen Jenner 1801« an Franz Anton Hofmeister als harmlose »Leipziger R[ezensenten]« entpuppten, so glaube ich, daß sich jene unbekannte Elise noch in eine wohlbekannte Therese verwandeln wird. Ich wollte mir getrauen, den Namen Therese in der Handschrift Beethovens selbst so aufzuschreiben, daß die Entzifferung als »Elise« leicht möglich wäre; so schön, wie der Fälscher des neuen Briefes an die »Unsterbliche Geliebte« vom Jahre 1911 seine Sache verstanden hat. Daß Therese Malfatti im Klavierspiel nicht weit fortgeschritten war, steht übrigens in Beethovens Brief selbst; die Widmung des leichten Stückes (das schon seiner gewissen Länge halber kein bloßes »Albumblatt« gewesen sein kann) ist daher, auch von hier aus gesehen, sehr wohl denkbar. Lesen wir noch ein paar Stellen aus dem Briefe, die uns hier besonders angehen:

»Sie erhalten hier, verehrte Therese, das Versprochene, und wären nicht die triftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten Sie noch mehr, um Ihnen zu zeigen, daß ich immer mehr meinen Freunden leiste, als ich verspreche. — Ich hoffe und zweifle nicht daran, daß Sie sich ebenso schön beschäftigen als angenehm unterhalten — letzteres doch nicht zu sehr, damit man auch noch unser gedenke. — Es wäre wohl zu viel gebaut auf Sie, oder meinen Wert zu hoch angesetzt, wenn ich Ihnen zuschriebe: ‚Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns.' Wer wollte der flüchtigen, alles im Leben leicht behandelnden Therese so etwas zuschreiben? — Vergessen Sie doch ja nicht in Ansehung Ihrer Beschäftigungen das Klavier oder überhaupt die Musik im ganzen genommen. Sie haben so schönes Talent dazu, warum es nicht ganz kultivieren? Sie, die für alles Schöne und Gute so viel Gefühl haben, warum wollen Sie dieses nicht anwenden, um in einer so schönen Kunst auch das Vollkommenere zu erkennen, das selbst auf uns immer wieder zurückstrahlt? . . . Welchen Unterschied werden Sie gefunden haben in der Behandlung des an einem Abend erfundenen Themas und so, wie ich es Ihnen letztlich niedergeschrieben habe . . . Übergeben Sie gefälligst Ihrer Schwester Nanette das Lied für Gitarre übersetzt: die Zeit war zu kurz, sonst wäre der Gesang auch geschrieben worden. Bald erhalten Sie einige andere Kompositionen von mir, wobei Sie nicht zu sehr über Schwierigkeiten klagen sollen . . .

Empfehlen Sie mich dem Wohlwollen Ihres Vaters, Ihrer Mutter, obschon ich mit Recht noch keinen Anspruch darauf machen kann — ebenfalls der Schwester Nanette. —
Leben Sie nun wohl, verehrte Therese. Ich wünsche Ihnen alles, was im Leben gut und schön ist. Erinnern Sie sich meiner, und gern — vergessen Sie das Tolle — seien Sie überzeugt, niemand kann Ihr Leben froher, glücklicher wissen wollen als ich, und selbst dann, wenn Sie gar keinen Anteil nehmen an Ihrem

ergebensten Diener und Freunde

Beethoven.«

Ob es sich schon gleich am Anfang dieses Briefes um das Albumblatt handelt, können wir hier natürlich nicht wissen. Möglich wäre es schon, da der Brief April/Mai 1810 geschrieben ist und das Albumblatt vom 27. April des gleichen Jahres stammen soll.
Leider scheint die ganze Beethoven-Briefhinterlassenschaft der Gleichensteinschen Familie in alle Winde zerstoben zu sein: Ich weiß, daß Stücke daraus sich in Leipzig, Frankfurt a. M., München, London und anderswo befinden. Ein Angehöriger der Familie teilte mir kürzlich mit, die Urschriften seien alle in Nohls Besitz geblieben; Nohl selbst gab als Eigentümerin ein Fräulein Bredl in München an.
Vermag jemand weiter zu helfen?

* * *

Nachdem diese Ausführungen bereits in Satz gegeben waren, vermochte ich noch die Beweise dafür zusammen zu bekommen, daß unser Musikstückchen tatsächlich im Jahre 1810 geschrieben sein muß. Bei Gelegenheit eines kurzen Besuches in Bonn konnte ich die im Beethovenhause aufbewahrte Skizze auf eine Viertelstunde einsehen: Sie enthält in fast fertiger Ausführung mit Tinte geschrieben den größten Teil des Werkchens auf einem Doppelbogen im Querformat, und zwar ist der Hauptteil auf der ersten Seite, die Sechzehnteltriolen der Überleitung zur letzten Wiederholung des Hauptgedankens auf den obersten Systemen der letzten (vierten) Seite untergebracht. Die zweite und die dritte Seite sowie der übrige Teil der letzten sind mit Skizzen — meist mit Blei hingeworfen — vollgeschrieben, deren Bestimmung ich fürs erste nicht feststellen konnte. Ich notierte mir von der zweiten, dritten und vierten Seite einige Motive von einem Marsche im Allabreve-Takt teils in F-dur, teils — offenbar — in C-dur. Aus anderen Entwürfen der zweiten Seite im Zweivierteltakte gelang es mir in der kurzen Zeit, die mir zur Verfügung stand, nicht klug zu werden. Außer einer Bemerkung auf der zweiten Seite, die ich mit »Ofner von Wien« entzifferte, und einer auf der vierten, die über den Skizzen zum Marsch steht — ich konnte davon noch lesen »aufge[hört?] wird gleich wieder ange-

fangen« —, findet sich auf der zweiten Seite der Satz: »Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause.« Es ist natürlich naheliegend, hier an den Egmont zu denken. Ich glaubte aber erst, Beethoven sei von diesem Satze schließlich abgekommen; denn eine *entscheidende* Pause, die den Tod symbolisieren könnte, enthält die Musik des Meisters — von sonstigen landläufigen Pausen abgesehen — weder bei Klärchens noch bei Egmonts Tode. Die Bemerkung paßt aber — darauf macht mich Herr Professor Dr. Rudolf Schwartz in Leipzig freundlichst aufmerksam — ausgezeichnet auf die mit Fermate versehene Achtelpause kurz vor der $\frac{4}{4}$-Koda der Ouvertüre. Es ist das *die* Pause, die auf den Schwertstreich (c g in Oktaven) folgt, der Egmonts Haupt vom Rumpfe trennt (Thayer-Riemann, Beethovens Leben. III, S. 241). Nachträglich finde ich noch, daß schon Nottebohm in seiner »Zweiten Beethoveniana« (Leipzig 1887, S. 526 f.) das Skizzenblatt in einem kurzen Schriftsatze beschrieben hat. Offenbar ist auch ihm die Urschrift des fertigen Stückes nie zu Augen gekommen. Jene Bemerkung bezieht er auf Klärchens Tod (s. ebenda S. 277). Wichtig ist aber vor allem, daß er in den sonstigen Entwürfen die Skizzen zu einem *ungedruckten* Marsch erkennt, der in einer Abschrift aus dem Nachlasse des Erzherzogs Rudolph die Aufschrift hat: »Marsch für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton von Ludwig van Beethoven 1810. Baaden am 3ten Sommermonath« [Juni]. Die mit Tinte geschriebene *ausgeführtere* Skizze zum Klavierstück muß, weil dessen Koda auf den obersten Linien der vierten Seite steht und die Marschskizzen dieser Seite im Anschlusse daran hingeworfen sind, *vor* diesen entstanden sein. Faßt man alles zusammen — den Hinweis auf den Egmont, die Skizzen zum F-dur-Marsch, die Tagesangabe auf dem Autograph —, so spricht nicht ein einziges Bedenken dagegen, sondern alles dafür, daß unser Klavierstück Ende April 1810 geschrieben und am 27. an Therese oder wenigstens dem Hause Malfatti übersandt wurde. Und es sollte »Für Elise zur Erinnerung« verfaßt worden sein?

Endlich vermag Nottebohm noch die Gattung des Werkchens näher zu bestimmen, und zwar reiht er es unter die »Bagatellen« ein, weil der Skizzenbogen zu seiner Zeit mit bestimmten anderen Blättern zusammenlag. An ein »Albumblatt« hat Beethoven also offenbar nicht gedacht. Nottebohms Schlußworte seien auch ans Ende dieser Ausführungen gesetzt:

»Besagter Bogen ist von Beethoven mit anderen Bogen, die ebenfalls Arbeiten zu kleinen Stücken enthalten, zusammengelegt worden, und der erste davon hat die Überschrift ‚Bagatellen' erhalten. Die vorkommenden Stücke sind zum Teil als Bagatellen (in op. 119 und 126) gedruckt worden. Die Bezeichnung des Stückes in a-moll als ‚Bagatelle' ist also zu vertreten.«

EINE NEUE BEARBEITUNG DER 100JÄHRIGEN „EURYANTHE“

VON

ROLF LAUCKNER-STUTTGART

Am nächsten 25. Oktober werden es 100 Jahre her sein, daß Webers große romantische Oper »Euryanthe« ihre Uraufführung im Wiener Kärntnertortheater erlebte.

Der Erfolg war matt, besonders an dem beispiellosen Jubel gemessen, den zwei Jahre vorher (18. Juni 1821) der »Freischütz« entfesselt hatte. Er erlosch nach Webers Abreise aus Wien, wo er selbst die ersten drei Vorstellungen dirigiert hatte, bald ganz. Ähnlich erging es dem Werk in den anderen Städten, die der Wiener Erstaufführung folgten, und bis auf den heutigen Tag ist ihm in all den Aufführungsversuchen, die immer wieder gemacht werden, dieses Schicksal treu geblieben.

Die vom Textbuch ausgehende Bühnenunwirksamkeit dieser Oper bedeutet einen der bedauernswertesten Verluste, den unsere gesamte Opernkunst aufzuweisen hat. Denn ihr Musikteil ist an Erfindung, dramatischer Steigerung, Charakteristik und Orchesterfarbe so reich wie kaum ein anderes Werk. Dazu kommt die hervorragende entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, die bei den seltenen Aufführungen der Oper von nur wenigen in all ihren Ausmaßen richtig beurteilt werden kann, und die in nichts Geringerem besteht, als daß diese Partitur die früheste und vielleicht vornehmste Schöpfung des modernen Musikdramas überhaupt darstellt! *Ohne die klassische, musikalische Struktur aufzugeben*, wurde hier jene psychische Einheit des Opernkunstwerks zum ersten Male angestrebt und vom Musikteil her auch in künstlerisch vollendeter Weise durchgeführt, die später Wagner — *unter Aufgabe jener Struktur* — erreichte. — Die Ouvertüre wurde neu geprägt als ein aus den Themen der ganzen Oper gewonnenes Vorspiel, als Opernübersicht gleichsam. Das Orchester wurde wesentlich bereichert, die Motivgestaltung erweitert und die Charakterzeichnung vertieft. Als wichtigstes aber kam dazu ein gewaltiger Ausbau des Rezitativs, das bis dahin — zu welcher Höhe es auch durch Gluck (Orfeo, Akt I) und Mozart geführt war — doch der Totalität des Opernkunstwerks im Wege gestanden hatte. — Weber gelangte mit dem Rezitativ in diesem Euryanthenwerk zu einer ganz eigenartigen, tragisch gesteigerten Sprachmelodie, die, schon von der Wagnerschen Leitmotivtextur begleitet, doch den wertvollen Kontrast zur gestaltenden Musik beibehielt. Und wenn man an die fernere Entwicklung der Oper denkt, so reichen aus dieser einen Partitur zweifellos bedeutsamere Strahlen in die Zukunft als aus dem ganzen abgeschlossenen Werk des Ringschöpfers!

Um so tragischer, daß die beiden Persönlichkeiten, aus deren Zusammenarbeit die »Euryanthe« erwuchs, in ihrer künstlerischen Potenz gar zu ver-

schieden waren, um die angestrebte tiefere Einheit des Opernkunstwerkes endgültig entstehen zu lassen.

Für die Aufführungsgeschichte der Oper ist ferner tragisch, daß Wagner in seinem »Lohengrin« einen mit verwandten Gestalten textlich wirksamer aufgebauten Stoff behandelte, der sich tief in die Opernvorstellung der Völker eingeprägt und sicher dazu beigetragen hat, die »Euryanthe« noch weiter in den Schatten zu stellen. Daß dies allerdings ein Grund sein sollte, auch einer von ihren Fehlern *befreiten* »Euryanthe« das Bühnenleben unmöglich zu machen, wie viele meinen,*) vermag ich nicht einzusehen. Zahlreiche Beispiele sprechen dagegen. Der Niederschlag des Stofflichen wird in einem Kunstwerk niemals so wesentlich sein können, daß sich allein von hier aus eine künstlerische Schöpferkraft durch eine andere, ebenso befähigte, restlos verdrängen ließe. Es gäbe dann schon lange keine Tafelmalerei mehr!

Helmina von Chezy**) — »das Chez«, wie Weber die einst schöne, allmählich nach vielgewundenen Lebensfahrten aber recht hysterisch gewordene und wirklich wohl zu einer Art Neutrum entwickelte Textdichterin gern nannte — hatte ihm nach seiner Entzweiung mit Friedrich Kind, dem Dresdner Rechtsanwalt und Freischützdichter, eine Menge romantischer Stoffe vorgelegt, worunter Weber die »Euryanthe« selbst auswählte. Nach endlosen Umarbeitungen (zuletzt elf!), an denen der Komponist wesentlich, aber durchaus nicht vorteilhaft für das Ganze mitarbeitete, war aus der schönen, altfranzösischen Dichtung aus dem 13. Jahrhundert, der »Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryant de Savoye, sa mie«, jenes fatale Euryanthentextbuch geworden, dessen ungestaltete Menschen und krasse Mängel an innerer Logik eines der gewaltigsten Tonwerke aller Zeiten um seine Wirkung brachte.

Es ist bei dem Wert der Musik fast selbstverständlich, daß zahlreiche Bearbeitungen versucht haben, das mißwachsene Operngebilde zurechtzubiegen. Die wesentlichsten rühren von Mahler und Stephani her. Sie alle sind aber gänzlich ungenügend in bezug auf die Ausmerzung auch nur der sichtbarsten Fehler der Arbeit, andererseits zu weitgehend in bezug auf die durch Änderungen und Striche in Mitleidenschaft gezogene Musik Webers.

Der Inhalt der Oper darf hier als bekannt vorausgesetzt werden. — Rein äußerlich und jedem erkennbar bietet die Arbeit vier große Angriffsflächen. Zunächst das aufreizende, von keiner Musik der Welt zu überdeckende Schweigen der des Treubruchs angeklagten Euryanthe; dann die verklausulierte, niemandem verständliche und doch die Handlung bestimmende Geistergeschichte von Emma und Udo; den psychisch durch nichts gerechtfertigten Gesinnungsumschwung des Königs in bezug auf Euryanthes Schuld im 3. Akt, und endlich die peinliche, unmotivierte Falschmeldung des Königs von ihrem Tod am Schluß des Ganzen.

*) Zum Beispiel Istel, »Das Buch der Oper«, Max Hesse Verlag, S. 217 f.

**) Eine Enkelin der seinerzeit viel bestaunten Versschmiedin Anna Luise Karsch.

*Mahler**) versuchte in seiner Bearbeitung die »Geistergeschichte« zu rationalisieren, zerriß aber damit den von Weber aufs nachdrücklichste, als wesentlichstes Element hinter die wirklichen Geschehnisse gespannten transzendentalen Bogen, dessen Ausdruck das alles durchklingende h-moll-Motiv so unzweideutig ins Geisterreich weist, daß die scheinbare Vereinfachung durch die Eleminierung dieser übersinnlichen Sphäre sich in jedem Fall als eine reformatio in peius darstellt. — Daneben aber ließ er den Hauptfehler, das »Schweigen der Euryanthe« bestehen und änderte somit eigentlich gar nichts an der Bühnenunwirksamkeit der Oper.

*Stephani***) versuchte dieses Schweigen zu motivieren, ersetzte die verklausulierten Bedingungen des Geistes »Emma« durch ebenso verklausulierte andere, nämlich daß Emma, wenn Euryanthe das Geheimnis verriete, nur »durch gleichen Liebesleids schuldlos erlitten Übermaß« erlöst werden könne. Nun schweigt also, nach dem (trotzdem erfolgenden!) Verrat des Geheimnisses, Euryanthe sozusagen mit Grund. Das löst jedoch die Situation für den Zuschauer — vorausgesetzt noch, daß ihm die Konfliktslage klar ist — durchaus nicht. — Vor allem aber schnitt Stephani dann vom 3. Akt die ganze erste Hälfte, die die Hauptschwierigkeit birgt, die herrlichen Stücke Nr. 15, 16, 17 einfach weg und begann diesen Akt mit dem Jägerchor!

Dann versuchte noch *Hans Joachim Moser*, nachdem all die Bearbeitungen erfolglos blieben, dem Musikpart eine in Stimmung und Gestalten wohl etwas verwandte, aber doch gänzlich andere Handlung, nämlich das »Märchen von den sieben Raben und dem getreuen Schwesterlein« zu unterlegen. So geschickt eine solche Verschmelzung auch vollzogen wurde — gerade die musikalische und entwicklungsgeschichtliche Eigenbedeutung der Euryanthenoper wird schon durch die bloße Tatsache beinahe tragisch berührt.

Nach der Vergeblichkeit all jener Einrichtungsversuche hat sich dann allmählich wohl der Glaube herangebildet, daß dieser »Euryanthe« eben nicht zu helfen sei. Vielleicht doch mit Unrecht! Ich jedenfalls möchte, von den vier skizzierten, wesentlichen Gestaltungsfehlern ganz abgesehen, den gewichtigsten Mangel, der das Bühnenleben des Werkes bedroht, in einer ganz anderen Richtung suchen wie die bisherigen Bearbeitungen, *in der Richtung des dramatischen Aufbaus.* Und da nach dieser Seite hin überhaupt noch keine Verbesserungsvorschläge gemacht wurden, habe ich, zusammen mit Donald Francis Tovey ***) noch einmal den Versuch unternommen, das Aufführungsproblem der Euryanthe neu zu lösen.†)

*) Zuerst aufgeführt Wien 1904, erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

**) Zuerst aufgeführt Dessau 1911, erschienen bei Schlesinger (Lienau), Berlin.

***) Donald Francis Tovey, Professor an der Universität Edinburgh, Komponist und auch Klaviervirtuose, gilt als einer der gründlichsten Kenner der Musikgeschichte und Ästhetik und hat sich besonders auch durch seine Bearbeitungen der Schubertschen Singspiele »Der treue Soldat« (Der vierjährige Posten) und »Die Weiberverschwörung« (Der häusliche Krieg) — beides im Verlag Schotts Söhne, Mainz — bekannt gemacht.

†) Die Rechte an der Bearbeitung erwarb der Verlag Erich Reiß, Berlin. Die Erstaufführung derselben sicherte sich für diese Spielzeit die Sächsische Staatsoper in Dresden.

DER DRAMATISCHE AUFBAU

Die Opernhandlung verlangt, da ihr die unmittelbare Wirkung, der Impuls des Wortes abgeht, die Einschaltung einer anderen Vermittlung: die der Szene. Die Szene ist hier nicht Rahmen für ein Geschehen, sondern Handlungsträger, Mitspieler. Das Gesicht dieser Szene, in Verbindung mit den sich darin bewegenden Menschen, teilt uns den Vorgang mit, trägt den Konflikt, erregt unsere Teilnahme — nicht das Wort! Das liegt im Ton verschmolzen. Seine handlungtreibende Kraft ist gebrochen.*) Die Gestaltung der Menschen ist in der Oper also viel stärker von dem äußeren, dramatischen Aufbau abhängig als etwa im Drama.

Diesen Aufbau operngemäß einzurichten, zu straffen und den handelnden Personen auf solche Weise mehr Lebensatem einzuflößen als durch alle Einzelheiten der Motivierung und der Entzauberung ihrer Vorgeschichte, war deshalb unsere nächste und wichtigste Aufgabe. Der operndramatische Aufbau aber beginnt mit dem Bühnenbild!

Akt I, Bild 1, stellt dar: Eine Halle im Königspalast, gefüllt mit Damen und Rittern, die singen, tanzen und sich bekränzen. Der König, Adolar und Lysiart zwischen ihnen. Der König bittet Adolar, der sich nach Euryanthe sehnt, ein Lied zu ihrem Lobe zu singen. Adolar singt. Beifall der Damen. Der neidische Bösewicht Lysiart tritt dazwischen, zweifelt die Treue Euryanthes an. Herausforderung der beiden Ritter. Großer Tumult.

Kann es eine unvorteilhaftere optische Einleitung geben, die Handlung und Menschen weniger unterstützt? Statt die Hauptfiguren zu sondern, hervorzuheben, sind sie einer Masse eingegliedert, statt die einzelnen Vorgänge ihrer Bedeutung gemäß ins Blickfeld des Zuschauers zu rücken, zwingt die Szene zu einer langweiligen, gleichmäßigen Turbulenz. Und welche Mühe es kostet, den Damen und Herren vom Chor auch nur die allergröbsten Reaktionen auf die einzelnen Geschehnisse in die Geste zu hämmern, das weiß jeder Regisseur!

Dabei birgt gerade dieses Bild mit nur einer kleinen unwesentlichen Umstellung die Möglichkeiten größter Lebendigkeit. Folgendermaßen: Die Halle mit dem Chor mag erleuchtet und erhöht im Hintergrund bleiben. Rechts und links führen Treppen herab, zwischen denen, vorn im Mond, Adolar mit seiner Laute allein sitzt. Gleich nach dem Reigen beginnt er sein Lied an Euryanthe. Die ganze Exposition vermittelt ein solches Bild. Mehr noch: Vom Gesang angelockt kommen einzelne Paare, schauen über die Brüstung, lächeln: sie kennen Adolars Sehnsucht. Endlich in einer Gasse, die sich bildet, der König an der Brüstung. Hinter ihm dann, auf halber Treppe, Lysiart. Die Herausforderung folgt. Die zwei Männer stehen sich unten gesondert gegenüber. Dann kommt noch der König, von Fackelträgern be-

*) Vgl. den Aufsatz »Von den Forderungen an eine neue Oper« in Heft XV/4 dieser Zeitschrift. Außerdem: Carl Hagemann, »Die Kunst der Bühne«, Deutsche Verlags-Anstalt, S. 306 ff.

gleitet, herab. Die Szene spielt sich zwischen den drei Hauptgestalten zu Ende. Der Chor bleibt auf der Terrasse. Neben den größeren Spielmöglichkeiten und der Fesselung durch diese optisch sehr ergiebige Szene ist das Wesentliche: Die Menschen, auf die es ankommt, wachsen heraus, gewinnen Bedeutung.

Akt I, Bild 2: Platz vor dem Gruftgewölbe neben Adolars Schloß Nevers an der Loire. Euryanthe mit Eglantine. Sie vertraut ihr die Geistergeschichte an. Geht dann zur Gruft, kehrt zurück. Lysiart mit den Rittern erscheint, um sie abzuholen. Volk. Euryanthe geleitet die Gäste in die Burg.

Dasselbe Bild, nur des Nachts, soll nun Akt II, 1 darstellen, die große Verschwörungsszene. Das ist aber ganz unmöglich. Diese folgende Szene nämlich ist so eigenartig in ihrem Stimmungsgehalt, zudem so sehr Höhepunkt des Ganzen und in sich mit dem Grab verbunden, daß sie erst einmal nicht die Ablenkung durch die Burg verträgt, sondern hier dem Grab, dem Reich der Geister, eine zentralgestaltete Rolle zukommt; sodann aber vor allem, daß sie mit dem ganz anders gefüllten vorhergehenden Schauplatz überhaupt nichts gemein haben darf. Hier also nur: Grab, Parkdunkel, Mond und Geisterstimmung!

Die Veränderung jenes Bildes 1 ist aber auch noch aus anderen Gründen nötig. Das Wesentliche der Szene ist doch Euryanthe mit ihrer Sehnsucht, die Loireberge. Was soll das Grab dabei? . . . Es zerspaltet nur den Szeneninhalt! — Ein Eckturm von Nevers mit einem Erker, auf dem sie sitzt, und, entsprechend Adolar im 1. Bild, ihre Sehnsucht singt, unter ihr abfallend das Land zur Loire: das scheint mir die richtige Bildgestaltung dieser Szene. Der Empfang der Ritter vom Balkon herab ergibt reizvolle Bilder und läßt ihre Grazie in Erscheinung treten. Auch das Einholen derselben am Schluß. Der Gang zur Gruft wird überflüssig, da sie ja, solange sie abwesend sein muß, vom Erker in die Burg zurücktreten kann.

Akt II, Bild 1 (siehe oben).

Akt II, Bild 2: wie Akt I, 1. Durch Vordergrund, Treppen und Terrasse ist wieder Gelegenheit gegeben, die Hauptfiguren zu sondern, bis zuletzt am Ende der großen Auseinandersetzung alle Ritter herabstürmen, die Vorderbühne ganz ausfüllen und dann von dort auseinandergehen, so daß die völlige Verlassenheit der ohnmächtig niedergesunkenen Euryanthe zum Schluß aus dem Bild aufwächst.

Akt III, Bild 1, die öde Felsengegend, ist der Phantasie des Spielleiters sowieso offen. Er wird die Landschaft mit der inneren Qual und den Todesschauern der umherirrenden Euryanthe zusammensteigern müssen. Hier die Natur groß, über dem Menschen, der von ihr begraben wird.

Akt III, Bild 2 ist im Original nun wieder unmöglich und handlungszersetzend, könnte man sagen, konzipiert: Ein anderer Platz vor der Burg Nevers, mit einer Hütte im Vordergrund, die einem Hochzeit feiernden Paar zu Ehren mit

Blumen umwunden wird. Adolar schleicht noch einmal zur Burg seiner Väter, um von seinem Besitz Abschied zu nehmen, erfährt vom Landvolk dort die Verbindung Lysiarts mit Eglantine, die man heute gerade feiert. Verdacht, bisher geschlummert, wird zur Gewißheit. Währenddessen kommt auch schon der Hochzeitszug. Und hier, auf freiem Feld, zwischen all den Landleuten, zwischen Himmel und Wiesen, folgt nun: Die Wahnsinnsszene Eglantines, der Zweikampf der Ritter, der Mord Lysiarts, die Rückkehr Euryanthens usw. Das Ganze völlig ungefühlt vom Bildhaften her! Menschen und Ereignisse — alles durcheinandergequirlt! Nichts wird plastisch. Die irre Eglantine spielt ihren Wahnsinn ins Leere. Die Auseinandersetzung Lysiart-Adolar wird spannungslos zwischen der Masse Volk, und Euryanthens Erscheinen verpufft! Hier zeigt sich der tätige Anteil der Szene am Opernganzen aufs deutlichste. Alle Ereignisfülle hilft nichts. Das nicht gegen sie hingesteigerte Bild saugt sie auf wie ein trockener Schwamm, und gänzlich unbeteiligt sitzt der Zuhörer wieder daneben! . . .

Zunächst ist von jedem optischen Miterleben aus notwendig, die Hochzeit Lysiart-Eglantine hervorzuheben. Wozu diese sinnlose, verwirrende Doppelhochzeit? Fort mit der Hütte! Das Landvolk kann doch auch zu der uns einzig interessierenden Vermählungsfeier der beiden Bösewichter tanzen! Um diese zwei sichtbar zu machen und damit zugleich den Wahnsinn Eglantines vorzubereiten, wird man am besten das Erkerbild Akt I, 2 wählen. Sie erscheinen kurz auf diesem Erker, um dem Reigen unten zuzusehen und sich als die Herren zu zeigen. Eglantine verstört. Lysiart sucht es zu verbergen. Sie wehrt sich. Deutliches Spiel vom erhöhten Standort aus. Nachdem er sie dann von der Brüstung weg ins Burginnere hineingezerrt hat, wankt unten der verzweifelte Adolar heran, erfährt von der Hochzeit der beiden und stürmt nun wirklich mit gelöstem Schwert in die Burg.

Die folgenden Ereignisse verlangen, wenn sie wirken sollen, so unbedingt nach einem geschlossenen Raum, daß hier ein neues Bild hinzutreten muß. Mit Hilfe des im Akt I, Szene 1 überflüssigen Ballettstückes, und sonst wenigen und ganz geringfügigen Musikänderungen ist der Hochzeitsmarsch für einen solchen Szenenwechsel ja auch geradezu einladend!

Oben im Schloß nun: runder Saal mit der Festtafel. Fackeln rings, denn es ist inzwischen Abend geworden. Adolar stürmt herein, verbirgt sich hinter einer Säule, von woher Eglantine seinen Schatten, groß, auf der gegenüberliegenden Wand erblickt, was den Ausbruch des Wahnsinns herbeiführt. Der Zweikampf der Männer inmitten des Saalrunds! Silhouetten! Die Tafeln sind zurückgeschoben, die Gäste drängen sich ängstlich an die Mauern. Und hier herein kommt dann der König und richtet, kommt zuletzt Euryanthe und bleibt, von Adolar umschlungen, Mittelpunkt des Schlußbildes.

Diese Um- und Mitgestaltung des Bildhaften wird nach meiner Überzeugung dem Werke mehr helfen, als die weitestgehenden textlichen und musikali-

schen Änderungen. Die Hauptfiguren wachsen empor, erhalten Farbe, ihre Typen werden ausgeprägter und ihre Handlungen fordern zu entsprechend größerer Teilnahme auf.

GESTALTUNG

Am schwächsten war bisher, im Original sowohl wie in sämtlichen Bearbeitungen, die Gestalt der Titelheldin selbst weggekommen, und sicher lag hierin ein Hauptgrund für die Wirkungslosigkeit der ganzen Oper. Unter aller Schönheit ihres Gesanges blieb Euryanthe blaß und eindruckslos. Die Mitkomposition des Bühnenbildes allein kann da natürlich nicht helfen; kann sie wohl stützen, aber nicht erheben. Tatsächlich hat gerade sie auch nicht eine einzige Szene, in der sie innigstes Mitleben, Erschütterung auszulösen vermöchte; denn die Sympathie, die ihr Leiden über die grundlose Beschuldigung im 2. Akt etwa hervorrufen könnte, prallte bisher an der agressiven Torheit ihres unmotivierten Schweigens ab. — Und doch ist auch dieser Kompositionsfehler gar nicht so unschwer zu verbessern; ja die innere Logik einer einmal vorgenommenen folgerichtigen Neugliederung des Stoffes führt beinahe von selbst darauf.

Nach dem Original schleppt bekanntlich Adolar (Akt 2/3) seine Braut in die Wildnis, um sie dort zu töten. Die Schlange erscheint usw. Die Fortlassung dieses Ungeheuers ist unumgänglich nötig. Und zwar nicht so sehr um seiner selbst willen, als vielmehr deshalb, weil die innere Situation, der dramatische Atem der Szene, eine solche von außen hereinstoßende und übrigens bei den Haaren herbeigezogene Unterbrechung nicht verträgt.

Darüber hinaus aber krankt diese Szene auch an der Anwesenheit Adolars, die immer und immer wieder die Beunruhigung über das rätselhafte Stummsein Euryanthes auf dem ganzen Weg hierher, jetzt noch, angesichts des Todes, im Zuhörer wachrufen und nie zum rechten Genuß der gewaltigen musikalischen Ausgestaltung dieser drei Szenen kommen lassen wird. Was nun einfacher, als diese Verlegenheit zu benutzen, Adolar hier zu entfernen und Euryanthe dadurch zugleich die ihr so dringend nötige große Szene zu geben! Das Bild wird schon im 2. Akt vorbereitet, wo sie am Schluß allein, von allen verlassen, liegen bleibt. Sie irrt nun, eine Verstoßene, in der Wildnis umher, und das mächtige Auf- und Abschwellen der vorhandenen Musik gibt ihr Gelegenheit, in einer großen, dramatischen Soloszene — die nebenbei im wesentlichen den Intentionen des Komponisten durchaus entspricht und nirgends ein fremdes Gefühlmoment hineinträgt — die ganze Skala ihrer Erlebnisse und Leidenschaften zum Ausdruck zu bringen. Auch die mit dem Schlangenungeheuer sonst stets gestrichene und für Weber doch so charakteristisch gesteigerte Musik beim Erscheinen des Drachens braucht hier nicht

fortzufallen; sie entspricht jetzt Euryanthens noch einmal aufflammender Willenskraft.
An dieser Szene erst reift sie in die ihr im Rahmen des Opernwerkes zukommende, überragende Bedeutung. Die Schwerpunkte der ganzen Gestaltung richten sich ein! Dabei konnte die Musik bis auf den notwendigen Fortfall des Duettsatzes in Nr. 15 und einiger Takte aus Nr. 16 vollständig erhalten bleiben.

SPRACHE

Nachdem so durch die engere Mitwirkung der Bilder und die einfacheren, klareren Linien der Figurengestaltung die Sprache etwas entlastet war, konnte man ihr auch ein wenig mehr von jener Bedeutung zukommen lassen, die sie im Opernkunstwerk hat. Sie soll hier nicht Erklärungen geben und Konflikte schürzen (das sollen eben Bild und Vorgang soweit als möglich selbständig tun), sondern ihre Ausdruckskraft zum Tonlichen hin verschieben, Steigerungen und Senkungen mitlaufen, ein Teil sein der Vokalmusik.*)
Nun ist es natürlich eine ebenso schwierige wie undankbare Aufgabe, einem fertigen Opernkörper eine neue Sprache einzupflanzen, das Wort der Musik nachzusingen, statt umgekehrt. Und dabei noch einer Musik, die Sinn und Rhythmus der Originalworte Schritt um Schritt so eng verfolgt, wie Weber das in seiner Euryanthe eben versucht. Doch zerschlagen die Chezyschen Gewaltsamkeiten, Trivialitäten und Verrenkungen der Sprache so häufig einen köstlichen, musikalischen Schliff, daß es immer noch das kleinere Übel ist, wenn hie und da Wort und Ton ein wenig auseinandersparren, als wenn der verletzende Mißklang zweier verschiedener Stilpotenzen laut wird. Es versteht sich von selbst, daß eine solche sprachliche Umleitung auch bei aller Liebe, Einfühlungsfähigkeit und Geduld nicht jedes grobe Wort und jedes falsche Bild wird ausmerzen können; dazu ist die zwiefache Gebundenheit zu stark. Besonders dann, wenn zu Sinn und Farbe des geforderten neuen Ausdrucks noch ein nachzumalender Rhythmus hinzukommt. Meist geht die Verschlingung von Wort und Ton glücklicherweise nicht so weit.
Irgendein Beispiel sei hier angeführt, etwa die bekannte »Glöckchen-Arie« (Nr. 5), deren Text deshalb, wie Neitzel**) sehr richtig sagt, so unschön ist »und für eine musikalische Einkleidung so wenig wie möglich paßt, weil er statt eines schlichten Stimmungsausdrucks eine Menge anschaulicher Gegenstände aufzählt; glücklicherweise hat in der sehnsüchtigen, innigen Kavatine, in der eine ausgesucht heimliche Klangmischung mit einer unschuldsvollen Weise wetteifert, der Komponist nur die Gesamtstimmung im Auge gehabt.«
Sie lautet:

*) Ich muß auch hier wieder auf meinen Aufsatz in Nr. XV/4 der »Musik« verweisen und ebenso übrigens auf den ausgezeichneten Artikel von Emil Petschnig: »Die deutsche Oper«, besonders S. 190 ff. in Nr. XV/3 dieser Zeitschrift.
**) »Führer durch die Oper«, Bd. I, 2, S. 57, Verlag Liebeskind, Leipzig 1890.

Im Original:	In der neuen Bearbeitung:
Glöcklein im Tale! Rieseln im Bach — Säuseln in Lüften, Schmelzendes Ach!	Fernab ihr Hügel, Der Sehnsucht Qual! . . . Trügen mich Flügel Über das Tal!
Sterne in Wipfeln Äugeln durch Laub, Ach! Und die Seele Der Sehnsucht Raub.	Ließen mich schweben In deine Näh, Du all mein Leben, Du all mein Weh!
Weilst du so ferne, Bangst wohl nach mir, Bringen die Sterne Grüße von dir?	Stände ganz leise, Hörte dir zu . . . Klingt eine Weise, Die singst nur du!
Alle so golden, Selig und klar — Ach! Doch dein Blick nicht, Mein Adolar!	Streichelt in Tönen Mir übers Haar! . . . Fühlst du das Sehnen, Mein Adolar? . . .

Hier kommt noch hinzu, daß Weber die Konzeption zu dieser Melodie, wie aus seiner Instrumentalfassung deutlich hervorgeht, eher zweizeilig als vierzeilig empfing. Dem versuchte ich mich durch eine sinngemäße Phrasierung anzupassen, während die Chezy ihn durch ihre abgerissenen Einzelheiten seinem Wunsch entgegenzwang. An dieser Stelle war also eine Verbesserung sogar in Webers ursprünglichstem Sinne noch möglich. Aber das ist natürlich selten.

DIE EINZELNEN MOTIVIERUNGSFEHLER

Als gefährlichste Beeinträchtigung des Ganzen blieb immer noch das ärgerliche *Schweigen Euryanthes* im 2. Akt übrig, auf die Beschuldigung des Treubruchs hin. Ob sie sich da übrigens nur aus Torheit und dramentechnischen Bedenken oder bewußt als Märtyrerin, Büßerin (wie Stephani das wollte) nicht zur Wehr setzt, ist im Grunde gleichgültig. Verstimmend wirkt ja nicht ihr Schweigen allein, sondern ebenso die Leichtfertigkeit der übrigen, die, ohne weiter zu fragen und den Fall zu prüfen, ihr schwere Strafe diktieren. Das Beweisstück, der Ring, ist gestohlen, nehmen sie selbst an, das Geheimnis verraten . . . Auf Euryanthes Beziehungen zu Lysiart kommt es doch an! Die müssen, soll das Drama nicht zur Posse herabsinken, hier erhärtet werden, müssen Euryanthe selbst völlig überrumpeln, entwaffnen, stumm machen und Mitspieler und Publikum überzeugen.
Auch hier liegt eine verhältnismäßig einfache Lösung nahe. Das beste Beweisstück gegen Euryanthe haben wir doch in Eglantine. Man läßt Eglantine entgegen der Vorschrift des Originals, an dieser Szene teilnehmen. Sie steht einzeln, weit sichtbar, auf halber Treppe. Und nun fleht Euryanthe in höchster Not ihre vermeintliche Freundin selbst um ihr Zeugnis an. Alles schaut auf

Eglantine — die schweigt und wendet sich in stummem, bezeichnendem Spiel ab. In dieser Form verlangt die einwandfreie Lösung des ganzen schwierigen Schweigeproblems nicht einmal die Einfügung einer Gesangsstelle! Mit den 5 Takten als Grundlage für Eglantines stumme Äußerung, von Tovey leitmotivisch vorsichtig nachgeschaffen, gewinnt der ganze Akt seine innere Festigkeit! Die Stelle wird ihrer Bedeutung wegen dann am besten wiederholt: Adolar, im tiefsten getroffen, hat Euryanthe fortgestoßen und wendet sich seinerseits noch einmal in maßloser Erregung an Eglantine: »Kupplerin! ... Bezeug es! ...« Und Eglantine wiederholt ihr beziehungsreiches, halb bedauerndes, halb verlegenes und eindeutig gegen Euryanthe zeugendes Schweigen. Adolar hat nun seine Wette, sein Land, alles verloren und stürzt hinaus. Euryanthe bleibt zusammengebrochen liegen, von allen verlassen zum Schluß. Und ihr einsamer Weg in die Wildnis schließt sich ganz von selbst hier an. Demgegenüber ist die *Geistergeschichte* gar nicht so wichtig. Da man mit ihr, wie schon erwähnt wurde, den musikalischen Lebensnerv des ganzen Werkes herausschnitte, kann der Bearbeiter nur darauf achten, die Sache so unkompliziert wie möglich zu gestalten. Die »Emma« mag schon ihres Namens wegen dabei entfernt werden. Der Geist *Udo* genügt ja vollkommen. Er sei Adolars Vater und habe, wie Euryanthe erzählt, aus der Schlacht heimkehrend, seinen Bruder, den er beim Ehebruch traf, mit einem Gurt erwürgt. Nun muß er nachtwandeln »bis dieser Gürtel, Glied um Glied beweint von Unschuldstränen, wieder rein erscheint«. Mehr ist nicht nötig und wäre vom Übel. — Eglantine übrigens, die Tochter eines geächteten Rebellen, wird man am besten als Euryanthes Pflegeschwester in die Handlung einführen, um irgendeine Beziehung herzustellen.

Nun bleibt eigentlich als letzte Wunde des Werkes nur noch der plötzliche *unmotivierte, innere Umschwung des Königs* (im 3. Akt) übrig, der, als er Euryanthe in der Wildnis findet, auf einmal davon überzeugt ist, daß sie unschuldig leidet. Dieser Mangel ist mit dem gegebenen Material nicht zu beheben. Hier mußte also der musikalische Bearbeiter ein paar Takte Webersches Rezitativ ergänzen, um eine Begründung des Verhaltens des Königs zu ermöglichen. Die ist dann leicht zu finden: Der König hat sich auf der Jagd verirrt und nähert sich also der Stelle, wo Euryanthe ohnmächtig zusammengebrochen ist. Nun erscheint Rudolf,*) ein Bauernbursche, und klärt den König auf, daß er sich in der Nähe von Schloß Nevers befände. Er selbst ginge eben auch dort hin. Er sei zur Hochzeit geladen, die Lysiart, der neue Herr, mit Eglantine feiere. Bei der Nachricht von der Verbindung zwischen Lysiart und Eglantine steigt dem König natürlich der Verdacht gegen die Wahrheit ihres damaligen Zeugnisses auf. Und er beschließt nun, von Zweifeln bedrängt, mit nach Nevers zu ziehen, um den Fall noch einmal zu untersuchen.

*) Keine neue Figur, sondern derselbe, den Weber in der folgenden Verwandlung bei der dort gezeigten Doppelhochzeit und vorher schon im Finale des 1. Aktes auftreten läßt.

Also auch hier rollt das Geschehen, allerdings mit der Notwendigkeit einer kleinen Einschaltung, folgerichtig ab. Und, was die Hauptsache ist, der König kann König bleiben, während er im Original doch nahezu die Rolle einer komischen Figur spielt.
Er bleibt soweit königlich, daß es nun sogar seiner Herrschergeste keinen Abbruch tut, wenn er, um Adolar ein wenig zu strafen, den *»falschen Tod« der Euryanthe* erzählt. Diese Irreführung könnte eigentlich fortfallen, da die neue Bearbeitung ja auf die Bedingung des Geistes: »Daß Treu dem Mörder Rettung beut für Mord« verzichtet. Doch bedingt das eine Menge von Umänderungen (Eglantines letzten Ausbruch) und vor allem die Kürzung der herrlichen Molto-passionato-Stelle im Finale. Demgegenüber ist es doch richtiger, dieses Motiv zu lassen, zumal der Herrscher in der durchaus würdigen Haltung, die ihm die neue Bearbeitung beimißt, es sich, wie gesagt, wohl leisten kann, halb väterlich, halb königlich verwarnend, den Adolar daran zu erinnern, daß er, der Euryanthe doch am besten hätte kennen sollen, so leicht von ihrer Treulosigkeit zu überzeugen war. Abgesehen aber davon strafft dies retardierende Moment auch die Handlung noch einmal sehr wirkungsvoll auf den Schluß zu. Natürlich, ohne jede Begründung, bliebe das Tun des Königs noch immer fragwürdig. Und dieser bekanntlich fehlenden Begründung wegen mußten vor dem Largo im Finale von Tovey noch einmal sieben Takte hinzugesetzt werden für die erklärenden Worte des Königs:

Die kleine Strafe gab dein König dir,
Daß künftig stärkrer Glaube noch dich zier!
Und wenn sie treulos Euryanthe schmähn:
Denk an ihr Sterben und ihr Auferstehn!

Damit ist denn aber das Werk auch von jedem Vorwurf innerer Unlogik befreit, und ich glaube kaum, daß mit größerer Pietät, wenigstens gegen den musikalischen Teil der Oper, ein Ganzes zustande zu bringen gewesen wäre.
Die wenigen, wenn auch an entscheidenden Stellen vorgenommenen, musikalischen Änderungen sind also, noch einmal kurz zusammengefaßt, die folgenden:

I. Akt, 1: Umstellung von Adolars Romanze an den Anfang, vor den Auftritt des Königs. Verwendung des »Ernsten Reigens« für die Verwandlung Akt III, 2, 3.

II. Akt, 2: Hinzufügung von zweimal 5 Takten für Eglantines Schweigen im Finale.

III. Akt, 1: Erstes Rezitativ, Euryanthe allein. Das Duett mit Adolar fällt fort. Das Rezitativ springt bis zum Erscheinen der Schlange; bei »Weh, er fällt« bricht sie zusammen. — Von »Nein, mein Held« bis »Was ist mein Leben gegen diesen Augenblick« fällt fort. — Nach dem Jägerchor neues Rezitativ 30 Takte statt der Weberschen 11. — Kürzung in der Arie mit Chor (»Zu ihm«).

III. Akt, 2: In Nr. 22 Überleitung von »Verrichte kühn« zum »Ernsten Reigen« aus Akt I, 1, der während der Verwandlung vom 2. zum 3. Bild gespielt wird. Dann, mit dem aufgehenden Vorhang, der Hochzeitsmarsch, nunmehr auf der Bühne. — Einfügung von 7 Takten vor dem Largo im Finale.

Allgemein sei noch hinzugefügt, daß die notwendigen kleinen Änderungen der Gesangsstimmen von Tovey — selbstverständlich außer in den ganz freien Rezitativen — stets aus den Instrumentalfassungen der Themata gewonnen wurden, da ja Webers melodische Gedanken (wie schon bei der Arie »Glöcklein im Tale« erwähnt wurde) meistenteils in den Instrumenten viel ungestörter erscheinen.
Im Rahmen dieser musikalischen Veränderungen bewegt sich dann der ganze Umbau des Textes, der die vom Wort ins Bild gesteigerte, überall jetzt durchmotivierte und dramatisch bewegte Handlung dem ungehinderten Erlebnis großen Operngeschehens hinbreitet.
In diesem Jahre wird der 100. Geburtstag der ersten »Euryanthe«-Aufführung gefeiert. Das Werk ist bis heute so gut wie unbekannt, in dem hinreißenden Schwung seines instrumentalen Ausdrucks sowohl, in seiner musikdramatischen Kraft und Melodienfülle, als auch in seiner bahnbrechenden Bedeutung für die Opernentwicklung. — Vielleicht kann diese Bearbeitung mit ihrem Bemühen um gestraffteren, dramatischen Aufbau, logischen Handlungsablauf und schärfere Konturierung der Hauptgestalten dazu beitragen, der Oper endlich das verdiente, allgemeine Interesse zu erwirken.

PAUL MOOS: DIE PHILOSOPHIE DER MUSIK

BESPROCHEN VON

ARTHUR DREWS-KARLSRUHE i. B.

Von Paul Moos besitzen wir eine ausgezeichnete Darstellung der »Deutschen Ästhetik der Gegenwart«, von welcher 1919 der erste Band erschienen ist, sowie eine solche von »Richard Wagner als Ästhetiker«. Beide Werke sind herausgewachsen aus dem 1902 erschienenen Werke »Moderne Musikästhetik in Deutschland«, das mittlerweile vergriffen ist. An seiner Stelle läßt der Verfasser nunmehr ein umfängliches Werk unter dem Titel »Die Philosophie der Musik«*) erscheinen, eine Neubearbeitung, durch zahlreiche Zusätze ergänzte Darstellung des früher behandelten Gegenstandes, die für

*) Bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin-Leipzig. Vereinigt mit Schuster & Loeffler.

Max Reger
(Wiesbaden 1897)
nach der für Johannes Brahms bestimmten Aufnahme

Karl Straube
(im 30. Lebensjahr)
zur Zeit der Berufung an die Thomaskirche zu Leipzig

Der achtzehnjährige Max Reger

alle Musiktreibende und Freunde der Musik von der allergrößten Bedeutung ist.

Ein Anhänger Eduard v. Hartmanns, vertritt Moos auch in diesem Werke den Standpunkt des ästhetischen »konkreten Idealismus«, wie ihn Hartmann in seiner »Philosophie des Schönen« durchgeführt hat. Dieser Standpunkt hatte es schwer, sich durchzusetzen, als vor zwanzig Jahren »Die moderne Musikästhetik« von Moos erschien. Denn damals beherrschte die »empirische« Ästhetik das gesamte europäische Geistesleben, und ein Forscher, der es wagte, den metaphysischen Begriff der Idee in die Ästhetik einzuführen, konnte damals nur ein verwundertes Kopfschütteln bei allen Männern vom Fach erregen. Inzwischen hat die empirisch-psychologische Ästhetik, wie Moos sie in seiner »Deutschen Ästhetik der Gegenwart« dargestellt hat, ihren Höhepunkt überschritten. Sie hat gezeigt, was sie leisten kann und was nicht, und die Zahl derjenigen wächst mit jedem Tage, die ihr das unbedingte Vertrauen versagen. Auch auf den Hochschulen mehren sich die Stimmen, die für den metaphysischen Idealismus eintreten. Selbst ein Hegel wird aus der unverdienten Vergessenheit wieder hervorgezogen. Und wenn Hartmann bei den Fachleuten noch immer nicht die Anerkennung gefunden hat, auf die er als der größte deutsche Philosoph trotz Kant und Hegel Anspruch hat, so gilt es doch immerhin nicht mehr als »unwissenschaftlich«, sich auf seinen Namen zu berufen. Bei dieser Sachlage darf auch »Die Philosophie der Musik« von Moos auf eine weit günstigere Aufnahme rechnen, als diese seinem früheren Werke naturgemäß zuteil werden konnte. Und dies um so mehr, als so leicht kein Werk geschrieben werden dürfte, das den gleichen schwierigen Gegenstand mit soviel Sachkenntnis und Liebe, so trefflich geschultem kritischen Verstande und in solcher Klarheit zur Darstellung brächte. Moos erweist sich darin als einen echten Schüler Hartmanns, daß er allen bloß schönrednerischen Wendungen aus dem Wege geht, wie sie heute in kunstkritischen Unternehmungen sich so üppig vordrängen. Mit strengster Sachlichkeit verfolgt er sein Ziel und vermeidet jede überflüssige Abschweifung vom Weg und bloße blendende Geistreichigkeit. Er hat sich darin die ausgezeichnete Darstellung der »Deutschen Ästhetik seit Kant« von Eduard v. Hartmann zum Vorbild genommen und ein in jeder Beziehung vortreffliches und bedeutsames Werk geliefert, an dem auch der Meister selbst seine helle Freude gehabt haben würde.

Moos beginnt seine Darlegung mit Kant und Schiller. Er zeigt, wie bei dem ersteren bereits alle Richtungen der späteren Musikästhetik in keimhafter Weise vorbereitet, wenn auch noch keineswegs zu einem widerspruchslosen Ganzen zusammengefaßt sind. Bedeutsame Gedanken zur Sache äußern Heinse, Schubart, Herder und Tieck. Ja, der Romantiker Wackenroder erinnert bereits an Schopenhauer, und seine Gedanken gehören nach Moos in ihrer Knospenhaftigkeit zum Schönsten und Ahnungsvollsten, was je über

Wissen und Bedeutung der Musik gesagt und geschrieben worden ist. Schelling ist in demselben Sinne der philosophische Begründer der modernen idealistischen Ästhetik, wie Kant der Vater der modernen Ästhetik überhaupt ist. Er betont vor allem die Unbewußtheit der Idee und würde gewiß noch mehr für die Ästhetik geleistet haben, wenn er nicht im Sinne Platos einem blutleeren, abstrakten Idealismus gehuldigt und durch diesen zu den sonderbarsten Phantasien verführt worden wäre, die einen überaus verhängnisvollen Einfluß auf die gesamte Ästhetik ausgeübt haben. Demgegenüber erscheint der Däne Oersted als entschiedener konkreter Idealist. Er hat nicht bloß die Musik auf ein einheitliches ideales Prinzip zurückgeführt, sondern auch zugleich die unbedingte Gebundenheit des Musikalisch-Schönen an die Sinnlichkeit mit größter Entschiedenheit hervorgehoben. Sein Dialog »Über die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen«, vom Jahre 1808 gehört zum Klarsten, Treffendsten und Prägnantesten, was auf dem bezüglichen Gebiete in jener Zeit hervorgebracht und geschrieben wurde. »Auch heute noch, nach mehr als hundert Jahren, können diese Darlegungen als eine ebenso kurze wie vorzügliche Einführung in den Grundgedanken des konkreten ästhetischen Idealismus gelten und daher aufs wärmste der Aufmerksamkeit aller derer empfohlen werden, die mit diesem Gedankenkreis Fühlung nehmen wollen, ohne doch dicke Bände durcharbeiten zu können.« Interessant sind die Darlegungen A. W. Schlegels, Bouterwecks und Solgers, während Goethe kaum etwas Wesentliches zur Sache vorgebracht und Jean Paul nicht so sehr als Ästhetiker wie als Dichter tiefe Einblicke in das Wesen der Musik getan und gleichfalls in gewisser Hinsicht als Vorläufer Schopenhauers gelten kann. Bedeutsam vor allem auch durch seine Einwirkungen auf Wagner ist E. T. A. Hoffmann. Er hat auch als Musikgelehrter bleibend wertvolle Gedanken ausgesprochen und ahnungsvoll manches vorweggenommen, was erst später, besonders auch wieder bei Schopenhauer, zur vollen Klarheit kommen sollte. Ihren Höhepunkt aber erreicht die Musikästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in diesem selbst sowie in Hegel, der die Musik als die Kunst der subjektiven Innerlichkeit, des Gefühls bestimmt, sie so als Versinnlichung der Idee begreift und durch die fesselnde Klarheit und die Tiefe seiner Gedanken auch heute noch nicht veraltet ist und die höchste Bewunderung herausfordert. In dieser Beziehung übertrifft ihn Schopenhauer nur durch die Art und Weise, wie er den metaphysischen Sinn und Wert des der Musik eigenen idealen Gehalts noch mehr herausarbeitet und in seiner Bedeutung klargelegt hat. Bei allen Absonderlichkeiten, Überspanntheiten und Verirrungen im einzelnen, die von Moos vortrefflich dargelegt werden, muß dieser Philosoph nichtsdestoweniger einer der größten Musikästhetiker aller Zeiten heißen.

Diesen beiden Denkern, einem Hegel und Schopenhauer gegenüber, fällt die Musikästhetik eines Trahndorff, Krause, Weiße, Schleiermacher, Deutinger

und Kahlert merklich ab. Aber auch die Musiker selbst und Musikgelehrten im engeren Sinne, wie Weber und Schumann, kommen trotz mancher trefflicher Einzelheiten nicht neben ihnen auf, von Hand, Schilling, Griepenkerl und Krüger, ja, selbst von Herbart ganz zu schweigen, der einen unfruchtbaren Formalismus in die Musikästhetik eingeführt und durch seine Schüler einen nichts weniger als erfreulichen Einfluß auf die gesamte Ästhetik ausgeübt hat.

Sein bekanntester Anhänger ist Hanslick, der erfolgreichste Musikästhetiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine Schrift »Vom Musikalisch-Schönen« hat die weiteste Verbreitung gefunden. Die Behandlung dieser Persönlichkeit gehört zu den Glanzabschnitten in dem Werke von Moos. Er zeigt, wie neben dem idealistischen ein formalistischer Gedankengang bei Hanslick herläuft, wie beide sich gegenseitig ausschließen, und wie Hanslick gerade durch die Sachkenntnis und den Geist, mit dem er seine unhaltbaren Ansichten vorträgt, die größte Verwirrung bei Musikern wie bei Laien hervorgerufen und selbst einen Helmholtz irregeführt hat. Sein größtes Verdienst ist, daß er die idealistische Musikästhetik gezwungen hat, sich mit ihm auseinanderzusetzen und ihn durch Vertiefung ihrer eigenen Prinzipien zu überwinden. Wie unfruchtbar der Formalismus nicht bloß in der Musikästhetik, sondern auch in der allgemeinen Ästhetik ist, legt Moos sodann an Hostinsky und Zimmermann dar. Er zeigt, wie selbst ein Fechner an dieser Grundauffassung scheitert und wie auch Lazarus, Horwicz und Siebeck trotz mancher guter Einzelheiten unsere Einsicht in das Wesen der Musik nicht grundsätzlich gefördert haben.

Den Gegensatz zum Formalismus bildet der Idealismus. Er hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervorragende Vertreter in Vischer, Zeising, Carrière, Lotze, Kirchmann, Köstlin und Schasler gefunden, die bei Moos eine eingehende und durchgehends gerechte Würdigung finden. Gespannt ist man vor allem darauf, was die Fachgelehrten im engeren Sinne, die Musikästhetiker selbst, über das Wesen ihrer Kunst zu sagen haben. Moos führt uns die Gegner Hanslicks, einen Ambros, Laurencin, Kullak, Stade und Klengel vor, schildert darauf in sehr eingehender Weise den abstrakten Idealismus Engels und entläßt uns mit dem Eindruck, daß alle diese Fachgelehrten sich an Richtigkeit und Tiefe ihrer Einsichten bei weitem nicht mit den Philosophen messen können, so viele neue Einsichten sie uns auch im übrigen vermittelt haben mögen. Ein eigener Abschnitt ist dem Pessimismus und Naturalismus gewidmet. Moos behandelt unter dieser Überschrift die Gedanken Wagners, Nietzsches, Hauseggers, Seidls und Louis'. An der sehr ausführlichen Darstellung Nietzsches berührt die maßvolle Besonnenheit wohltuend, mit der Moos seinen Gegenstand behandelt. Noch einmal kommen sodann bei Moos die Musiker und Musikgelehrten, ein Ehrlich, Hennig, Riemann, Kretzschmar, Wallaschek, Lach, Grunsky, Schering, Erpf, Stieglitz,

Schmitz, Lalo, Bekker, Pfitzner, Halm, zu Worte und bestätigen nur den Eindruck dessen, was vorher über den ästhetischen Wert ihrer Ansichten im Vergleiche zu denjenigen der Philosophen gesagt ist. Wir lernen die physiologische Ästhetik von Helmholtz und Wundt kennen, dessen nüchterne musikästhetische Darlegungen sich als merkwürdig unfruchtbar und irreführend erweisen, und erhalten endlich eine Darstellung des konkreten Idealismus in seiner Vollendung bei Eduard v. Hartmann, von dessen Ästhetik Moos bemerkt, daß sie das Wertvollste enthalte, was die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts im Bereiche der Musikästhetik zutage gefördert hat: eine überlegene kritische Würdigung der Theorien seit Kant und eine mit genialer schöpferischer Kraft aus dem gesamten Wissen der Zeit heraus vollzogene Neugestaltung des ästhetischen Systems. Daß Moos auch die Schwächen Hartmanns nicht verschweigt und zeigt, wo auch dessen Ansichten der Umbildung und Ergänzung bedürftig sind, kann ihm nur zum Lobe angerechnet werden. Sein Eintreten für Hartmann wird hoffentlich dazu beitragen, daß auch weitere Kreise, besonders der Musikbeflissenen, sich mit dessen Ansichten mehr bekannt machen, als dies bis heute der Fall gewesen ist. Sie werden davon unter allen Umständen mehr Gewinn haben, als von dem Studium irgendeines anderen, sei es älteren, sei es neueren Musikästhetikers. Und wenn sein Werk dazu beitragen sollte, das Interesse für den Standpunkt Hartmanns zu erwecken und dem ästhetischen Idealismus die ihm gebührende Anerkennung in der modernen Musikwissenschaft zu verschaffen, so wird es nicht umsonst geschrieben sein und allen, die es studieren, die größten Dienste leisten.

DEUTSCHE MUSIKWOCHE MÜNCHEN

(3. BIS 10. DEZEMBER 1922)

VON

PAUL MARSOP-MÜNCHEN

I

Die »Wöchner« waren nicht die führenden oder, sagen wir, die meistgenannten ernsten deutschen Tonsetzer der Gegenwart und die Eigentöner unter den Problematikern unserer Tage, nicht unsere seit längerem oder kürzerem in Walhall eingezogenen Musikheroen, sondern eine Anzahl rühriger, unternehmungsfrischer Verleger. Sie boten uns eine Ausstellung von Musikalien und Musikbüchern, sowie sieben »Verlags-Konzerte«, ungefähr mit dem Zuschnitt von Kammermusikabenden. Das Ganze gab sich

bei geschmackvoller und übersichtlicher Gruppierung des zur Schau gestellten Materials, bei hier geschickt und wirksam, dort ein wenig unbeholfen zusammengestellten Programmen der Vorführungen als erster dankenswerter Versuch, aus dem sich mancherlei Gutes entwickeln *könnte*. Diesmal klafften noch merkliche Lücken: leitende Häuser wie Breitkopf & Härtel, Peters, Schott waren überhaupt nicht vertreten; andere wiesen nur eine Visitenkarte schmalen Formates vor. Es fehlten verschiedene der in deutscher Sprache erscheinenden, die Tätigkeit des leistungsfähigen Verlags doch erst ins rechte Licht stellenden Musikzeitschriften, lediglich oder vorwiegend der strengen Wissenschaft und Forschung dienende und andere.
Diese vielfach anregende Improvisation soll im folgenden beleuchtet werden, vornehmlich in Rücksicht darauf, daß beabsichtigt ist, die Veranstaltung in Bälde auf breiterer und gefestigterer Grundlage zu wiederholen. »Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da,« sagt Antigone. Ich ergänze: *mitzuhelfen*. Gemeiniglich betrachtet ja der Verleger den Kunstschriftsteller als notwendiges Übel. Obwohl der letztere nicht wie der erstere über die schwere Not der Zeit mit einem nicht ganz ertraglosen Auslandsgeschäft hinwegkommen kann und jetzt, sofern er seinen ehrlichen Namen nicht verkaufen mag, öfters wehmütig den ungeheizten Ofen anblinzelt, ist es ihm doch eine Freude, auf Verlegerhäupter glühende Kohlen zu sammeln.

II

Noch ehe im Weltkrieg der erste Kanonenschuß dröhnte, wurde unsäglicher Kulturschaden angerichtet. Die Leipziger Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik von 1914, die »Bugra«, offenbarte sich als *Kulturtat ersten Ranges*. Ein Jammer, daß sie — wie die hochbedeutsame Kölner Kunstgewerbeausstellung des gleichen Jahres —, kaum geöffnet, rasch wieder geschlossen werden mußte. Heute ist jenes erstaunliche Unternehmen als eine Art geistiger Heerschau vor dem Beginn des gigantischen Kampfes um Leben und Freiheit zu bezeichnen. Auch in den musterhaft angelegten und unter Vermeidung alles Scheinprunkes mit erlesenem Geschmack ausgezierten Sälen und Kojen der Musikverleger hatte man Schritt für Schritt zu staunen, zu bewundern.
Was für eine in der Spanne eines Jahrhunderts aufgespeicherte Riesensumme von Intelligenz und emsigen, zielbewußten Mühen, von geklärtem Wissen und straffer Energie stellte sich dar! Sieghaft schlug ein beglückendes Ergebnis *deutscher Arbeit* durch. In Paris wie in Mailand leidlich gut zu Hause, mußte ich mir sagen: auf die bestimmenden Hauptlinien hin angeschaut entspricht die Bedeutung des deutschen Musikverlages just so der Bedeutung der älteren und der modernen deutschen schöpferischen Tonkunst wie die durchschnittlich doch nur eine matte Entschlußfähigkeit, ein unsicheres

Vorwärtstasten zeigende französische und italienische Verlagstechnik in angemessenem Verhältnis zur ganzen, nicht arg ergiebigen neueren Musikhervorbringung der romanischen Länder steht.
Daß diese deutsche Arbeit an Sachlichkeit, Gediegenheit, an leuchtender Sauberkeit, an Reiz ziervoller Einkleidung in den über uns gekommenen Jahren schwerster Heimsuchungen nichts einbüßte, daß vielmehr ihre Ergebnisse sich heutigestags eher noch bedeutsamer darstellen als ehedem, erwies die Münchener Schau, obwohl sie nur einen mäßig großen Ausschnitt aus dem inzwischen ans Licht Geförderten zeigte. Nur einige *Stichproben* aus wichtigen Sparten können hier gegeben werden. Klavierauszüge, angenehm spielbar, vortrefflich ausgestattet: Braunfels »Die Vögel«, »Tedeum« (Universal-Edition). Sämtliche Streichquartette Haydns in Stimmen, rev. von Jokisch: vier tadellose Bände (Kistner). Partitur des Hugo Wolfischen »Corregidor«, ein Festschmaus für das Auge wie für das innere Ohr (Lauterbach-Bote & Bock). Partituren der von Rundreisedirigenten und probenscheuen Orchestern gemiedenen geistreichen, famos klingenden, sinfonischen Dichtungen Rezniceks (Bote & Bock). Neu durchgesehene Partitur des Brucknerischen Streichquintetts — für Mitglieder von Kammermusikvereinigungen, die ein empfindliches Gewissen haben (Universal-Edition). Violinschule Joachim-Moser, von solchen, die musikalisch werden möchten, unters Kopfkissen zu legen (Simrock). Das wohltemperierte Klavier, Volksausgabe für Bach-Aristokraten (Steingräber). Nun gar die herrlichen Faksimiledrucke! Wer vor den mit erstaunlicher Treue und Klarheit der Urschrift nachgebildeten Blättern der Beethovenischen cis-moll-Sonate (Universal-Edition), der Kreuzstabkantate Bachs, des »Wach-auf«-Chores der »Meistersinger« (Drei Masken Verlag) seinen Hut nicht metertief zieht, verdient täglich 25 Stunden Stockprügel! — Nun die Musikbücher! Das Ereignis des Jahres: die zehnte Auflage des Riemannischen Musiklexikons, von Alfred Einstein, mustergültig zuverlässigem Gelehrten und feinempfindendem Künstler in Einem, mit unendlicher Liebe durchgearbeitet und bereichert (Max Hesse). Dann Gewichtiges aus dem Kunstarsenal des Zweiverbandes Deutsche Verlags-Anstalt und Schuster & Loeffler: Paul Moos, Philosophie der Musik; Paul Bekkers »Beethoven«, der in jeder neuen Auflage jünger anmutet und den man zuerst lesen soll, ehe man ihn schilt. Aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen: Alexander Eisenmann, Das große Opernbuch — ein für den praktischen Gebrauch außerordentlich wertvolles, die tüchtigen Vorveröffentlichungen mit ähnlichem Titel von Neitzel und Storck weit hinter sich lassendes Werk. Schiedermairs Mozart: etwas sprunghaft in der Darstellung, doch fesselnd; ausgezeichnet schönes Satzbild (C. Beck). Reger-Schriften, herausgegeben von Richard Würz: mit der Reger-Monographie Hehemanns das Eingänglichste, was über den immer noch schwer enträtselbaren Meister geschrieben wurde (Halbreiter).

Für Bibliophilen, die Ohren, Kultur und Geld haben: Leichtentritt, Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten (Hesse). Goethes »Erwin und Elmire«, vertont von Herzogin Anna Amalia, dem liebenswürdigen Schutzgeist des klassischen Weimar: Klavierauszug mit literarischem Gusto und überlegener Musikalität hinzukomponiert von Max Friedlaender (Siegel) — der maiengrüne Einband mit graziöser Goldleiste ein Gedicht für sich. Sehr schätzbar und wohlgelungen die Versuche, Edelschöpfungen der Malerei auf den Titelblättern gehaltvoller Tondichtungen wiederzugeben, falls der seelische Einklang ersichtlich ist. So, wenn Tischer und Jagenberg den tieftonigen Passionsliedern Walter Courvoisiers die Grablegung des älteren Holbein voranstellen, wenn Regers Marienlied zu einer wenig bekannten, in der Linienführung sehr zarten Madonna Botticellis in Beziehung gesetzt wird (Bote & Bock). Es verrät Feinfühligkeit, daß hier die Wahl nicht auf Raffaels allzu populäre Madonna della sedia fiel. Ein Italiener würde an diese zuerst denken. — Erwähnung verdienen auch die hübschen Biedermeierumschläge der verschiedenen Lautenliedersammlungen aus dem Verlag Heinrichshofen. Der Franzose hat keinen Biedermeier und kein Gemüt, weder in der Musik noch sonstwo.

Zu schlimmerletzt etzliches, das in eine reputierliche Ausstellung nicht hätte aufgenommen werden sollen. Unter anderem: »Richard Wagners Leben und Wirken im Bilde«. Ein beleibtes »Prachtwerk« ältesten Stiles mit unzähligen mittelmäßigen, nicht zum Thema gehörenden Illustrationen. Man lege es auf die karmoisinrote Plüschdecke des Albumtisches einer »guten Stube« zwischen zwei riesige Makartbuketts. — Meinen gerechten Zorn weckte ein sich mit dem ebenso herausfordernden als blöden Titel »Offenbach-Schatz« vorstellendes Heft zusammengestümperter Potpourris. Aber Schlesinger!

III

Wie soll es mit der nächsten »Deutschen Musikschau« werden?

Deutschland und dem Auslande zu zeigen, was der mit Ernst, Pflichtbewußtsein und Takt tätige, also der schundgegnerische Musikverlag zum Absatz bereit hält, daran sind außer den Verlegern und Sortimentern zwei Gruppen aufs lebhafteste interessiert: die der *Komponisten*, bezüglich der *Verfasser von Musikbüchern und -schriften*, und die der *Musikkritiker* als der berufenen Anwälte der *Allgemeinheit*, des Publikums (der Gesamtheit der Käufer), als die in dem der Kunst gewidmeten Teil der politischen Blätter und in den Musikfachschriften pflichtmäßig schaltenden Repräsentanten der öffentlichen Meinung. Somit mögen die Verleger mit sich darüber zu Rate gehen, ob es nicht Forderung der Gerechtigkeit sei, ehe sie mit den Vorbereitungen zur nächsten Musikschau oder Musikwoche beginnen, Vertreter jener beiden

Gruppen zu gemeinsamen Vorbesprechungen am (hoffnungs-)grünen Tische einzuladen, ja ob ihnen nicht aus solchem Gedankenaustausch wesentliche Vorteile erwachsen könnten. Ich denke mir den Verleger als eine Art praktischen Faust, der sagt: »Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen.« Von dem, was er nicht weiß, weil er doch nur in Ausnahmefällen selbst Musik erzeugt, bezüglich die Radamanthusfeder über das Papier gleiten läßt, werden ihm die Komponisten und die Kritiker so manches von ihm Verwertbare mitzuteilen vermögen. Es ist nicht einzusehen, weshalb die einen immer die anderen mit gespitzten Ohren umschleichen sollen wie Indianer mit verschiedener Kriegsbemalung. Was begännen denn Breitkopf und Peters, wenn die Verelendung der Kopfarbeiter derart fortschritte, daß der letzte Komponist gezwungen würde, sein Saitenspiel an den Nagel zu hängen und im Laden Heringe zu verkaufen? Und wenn, so lange noch Neuerscheinungen zu verzeichnen sind, der Kritiker sie nicht anzeigte, ihrer nicht in Konzert- und Opernberichten Erwähnung täte? Spränge nicht für den Verleger diese und jene wohl zu verwertende Anregung heraus, wofern er sich mit dem Kritiker von Wissen, Erfahrung, Charakter — es gibt auch solche — eh und je über Grundsätzliches wie über bestimmte Fälle auseinandersetzte, vielleicht gar verständigte? (Kritiker, die honorierte Beiräte eines Verlages sind, kämen als abhängig, befangen hier allerdings nicht in Betracht; sie täten am besten, auf Ausübung des kritischen Amtes zu verzichten.)

Was die Stellung des Komponisten, des »Autors«, zum Verlage anlangt, so darf mit Fug angenommen werden, daß nur verschwindend wenige Verleger die von Dr. Willrath Dreesen-Reclam geprägten, im Inland wie im Auslande teils mit Entrüstung, teils mit knatternden Lachsalven aufgenommenen Sätze billigten, Sätze, die da lauten: »Kein Urheberrecht kann etwas daran ändern, daß von den hundert Teilen, aus denen die Umsatzziffer im Buchhandel immer besteht, die irgendwie durch Handarbeit an der Herstellung und am Vertrieb beteiligten Menschen sich den Hauptanteil gesichert haben und sich ihn unter keinen Umständen nehmen lassen, weil sonst tatsächlich ihre wirtschaftliche Existenz unmittelbar in Frage stünde. Mit dem Rest müssen sich Verleger und Autoren begnügen, und zwar in der Reihenfolge Verleger — Autoren. Davon wird der Verleger, wenn es noch irgend geht, immer soviel beanspruchen, daß er existieren kann. *Was übrig bleibt, wie wenig auch immer es sei, ist für den Autor; denn er kann im wirtschaftlichen Geschehen zeitweilig tatsächlich am ehesten entbehrt werden.*«*) Nichts machte den Gedanken der »Kulturabgabe«, die dazu helfen soll, den Urheber vor der Verelendung zu bewahren und den Fortgang der für das deutsche *Gesamtwirtschaftsleben* gar nicht hoch genug einzuschätzenden geistigen Produktion zu sichern, populärer, nichts warb ihm bei den Verlegern, die das Herz auf dem rechten Fleck

*) Denkschrift des Börsenvereins der deutschen Buchhändler vom 12. Juli 1921. Vgl. meine Antwort: Neue Musikzeitung, 43. Jahrgang, Heft 6.

haben, mehr Freunde als jene von ultrasozialdemokratischem Geiste getränkten Ausführungen. Aber daß sie überhaupt gedruckt werden konnten, beweist die Notwendigkeit eines *generellen* gründlichen Sichaussprechens zwischen Tonsetzern und Verlegern. Auch in nicht wenigen Komponistenköpfen spuken noch allerhand Wahnvorstellungen. Wer kennt nicht den Schrecken aller Tonkünstlervereine, den notenschreibenden Musikschulmeister mit der klapperdürren Phantasie, der tagaus, tagein von einem »Recht des Aufgeführtwerdens«, von einem »Recht des Verlegtwerdens« faselt? Wer verstände nicht die Stimmung eines vornehm gesinnten Verlegers, der für einen noch umstrittenen Komponisten, an dessen starke Begabung und Zukunft er glaubt, erhebliche Opfer bringt und sich über Nacht von dem zu allgemeiner Anerkennung Durchgedrungenen verlassen sieht, weil nunmehr, da der Erfolg mit Händen zu greifen, ein gewiegter Verlagskollege dem Künstler höhere Anerbietungen machte? Auch die Komponisten, die Autoren sind keineswegs alle Engelskinder. Es könnte nichts schaden, wenn ihnen das vor einer aus engeren Berufsgenossen, Verlegern und Kritikern zusammengesetzten Korona deutlich zum Bewußtsein gebracht würde.
Wie Deutschland nur dann zu retten wäre, wenn sich alle nicht durch französische und bolschewistische Gelder gespeisten Parteien zu einer lückenlosen, gegen das räuberische Ausland gerichteten *Einheitsfront* aneinanderschlössen, so könnte unser krankes Musikleben nur dann einigermaßen genesen, wenn es sich erzielen ließe, daß die drei maßgebenden Faktoren wenigstens bis zu einem gewissen Grade mit-, anstatt gegeneinander arbeiteten. Vorbedingung hierfür: jeder dieser drei müßte wissen, was der andere *will* — mit Recht will. Das wird nicht erreicht, wenn dem Komponisten das Verlegerorgan nicht oder nur sehr schwer zugänglich ist, wenn die Verleger vorwiegend nur lesen, was auf den Kreis der besonderen Klienten eines jeden Hauses und auf die ihnen just vor der Nase sitzende Konkurrenz Bezug hat, und solange Komponisten wie Verleger den Kritiker je nachdem, als Lobmaschine oder als schwarzen Mann anschauen und am zufriedensten sind, sofern er sich als Auchkomponist herausstellt und mit Rücksicht hierauf seinem alter ego, dem öffentlichen Spruchsprecher, die Hände bindet. Wie wäre es, wenn die legitimen, unabhängigen und annähernd von Vorurteilen freien Männer von hüben und drüben sich einmal bei einem der Förderung der gemeinsamen Interessen dienenden Zusammensein besser *kennen lernten?* Zum anderen: je höher uns von Franzosen und Engländern der Brotkorb gehängt wird, um so mehr müssen wir haushalten mit unserer Kraft, mit unserer Zeit, mit den kärglichen, uns noch zu Gebote stehenden materiellen Mitteln. Nicht zum wenigsten spart man, indem man verwandte Zwecke am gleichen Orte zu ungefähr gleicher Zeit zu fördern sucht. Seit kurzem halten wir die Jahrestagungen des »Allgemeinen Deutschen Musikvereins«, des »Verbandes Deutscher Musikkritiker«, des »Verbandes Deutscher Orchester- und

Chorleiter«, zuzüglich anderer mit diesen Tagungen in etwas engerer oder weiterer Beziehung stehender Veranstaltungen freundnachbarlich ab, was für jede der genannten Vereinigungen trotz der ungeheuerlich gestiegenen Fahrt- und Aufenthaltskosten einen unerwartet großen Zuspruch von Mitgliedern ergab. Warum nicht die Musikalien- und Musikbücherausstellung von 1923 mit dem nächsten, voraussichtlich zu Kassel abzuhaltenden »Tonkünstlerfest« örtlich und zeitlich zusammenrücken? Die Verleger hätten davon den Vorteil, nicht nur, wie diesmal in München, die Fachmusiker und Musikfreunde *einer* Stadt bei sich als Gäste zu begrüßen, sondern aus allen Ecken und Enden Deutschlands zugereisten Kritikern und Tonkünstlern, insbesondere auch Kapellmeistern, Intendanten, Vorständen von Konzertgesellschaften die Ergebnisse ihrer Jahresarbeit vorzulegen. Die »Verlegerkonzerte« würden, bei strenger als heuer durchgesiebten Programmen, sich mit den Aufführungen des »Allgemeinen Deutschen Musikvereins«, die ja gleicherweise eine Art Jahresausstellung bieten sollen, ganz gut ergänzen. Das Zusammenströmen von anerkannt tüchtigen, oft ausgezeichneten Solisten würde die Auswahl der Vortragenden erleichtern. Um einer Übermüdung und Übersättigung der Festbesucher vorzubeugen, könnten sich verschiedene Firmen zur Organisierung je eines ganz oder hauptsächlich neuer Violin-, Klavier-, Gesangsliteratur gewidmeten Abends oder Vormittags verbünden, so daß sich Festgäste in ansehnlicher Zahl jeweils dort einfänden, wo eine von ihnen vorzugsweise gepflegte Sparte besonders berücksichtigt würde. Ebenso brächten Führungen, die eine Ausstellung von Musikalien und Musikbüchern erst recht fruchtbar machten, doppelten Nutzen, wenn eine zum wesentlichen aus Fachleuten bestehende Zuhörerschaft in Frage käme. Strittiges wäre vor dieser theoretisch zu erörtern, praktisch durchzuprobieren. In München hatten angesehene Firmen die »Schlichten Weisen« Regers und bekannte Lieder von Brahms in Übertragungen für Singstimme und Laute ausgelegt. Darob kam es zu lebhaften Erörterungen über die innere Berechtigung des Verfahrens — meinesteils glaube ich, daß es in Hinsicht auf das »Vergebliche Ständchen« und allenfalls das »Guten Abend, gut' Nacht«, aber nicht auf die »Feldeinsamkeit« und die »Sapphische Ode« zu verteidigen ist. Was läge näher, als, wenn Fachmusiker versammelt sind, eines und das andere dieser Lieder nacheinander mit Klavier- und mit Lautenbegleitung zu Gehör zu bringen? Und weshalb nicht, so in ähnlichen Fällen irgendwelche Zweifel auftauchen, die Sache vor der Drucklegung bei einer Versammlung urteilsfähiger Musiker anhängig machen?*)

---

*) 1914 schnitt ich das Thema der „*Öffentlichen Unterhaltungsmusik in Deutschland*" an („Kunstwart" und 138. Flugschrift des Dürer-Bundes). Es ist mindestens von gleicher Wichtigkeit als das des Fortbestehens der großen Orchesterkörper und Chorvereinigungen, in Anbetracht dessen, daß *Millionen und Millionen*, die von gehaltvoller Tonkunst kaum noch etwas ahnen, durch jene Musik unausgesetzt beeinflußt werden — bisher fast immer in ungünstigem Sinne (Kino, Kaffeehaus, Gartenkonzert)! Durch Vermittelung der Kunstwart-Leitung war bereits mit Verlagshäusern von Ruf über die Beschaffung

Der *vorbereitende Gedankenaustausch* zwischen Verlegern, Tonsetzern, Kritikern hätte im Vorfrühjahr, spätestens gegen Ende März, vor sich zu gehen. Zweckmäßigerweise derart, daß die Verleger die Vorstände der »Afma«, der »Gema« und des »Verbandes Deutscher Musikkritiker« nach vorangegangener Fühlungnahme zu Sitzungen in eine zentral gelegene Stadt, vielleicht Leipzig oder Berlin, einladen.

* * *

Mit obigem wollte ich allein darlegen, daß mir ein Zusammenhelfen, Zusammenwirken *aller* Beteiligten zum Heil des Ganzen als durchaus *möglich* erscheint — allseitigen guten Willen vorausgesetzt! Wird solcher gute Wille die Brücken schlagen?

Noch drängen sich in diesem Zusammenhang dem von Sorge für das Gemeinwohl Erfüllten inhaltschwere Fragen auf. Ausstellungen sind Angebote: *wem* können sie im Deutschland der Nachkriegszeit gemacht werden? Welche Erfolge versprechen sich die Verleger von ihrer heutigen Preispolitik? Inwiefern brächte ihnen ein Entgegenkommen gegen den bisherigen Hauptträger unseres Musiklebens, den verarmten, als bar zahlenden Abnehmer kaum mehr in Betracht zu ziehenden Mittelstand, *einen sehr ins Gewicht fallenden moralischen Vorteil?* Haben die bei uns jetzt allein wirtschaftlich Gutgestellten, die Neu-Reichen in der Stadt und auf dem Lande, und die in überwiegender Zahl glänzend entlohnten Handarbeiter ein Verhältnis zu gehaltvoller Musik? Muß nicht auf die Dauer das Interesse des geldkräftigen Auslandes am deutschen »Musikmarkte« matter werden und schließlich dahinschwinden, wenn bei sich stetig verschlechternden Erwerbsmöglichkeiten der Musiker das deutsche Schaffen mehr und mehr eintrocknet? Verschiedene dieser Fragen glaube ich, indem ich sie aufwarf, bereits beantwortet zu haben. Indirekt, aber in sehr bedeutsamer Art, nahmen zu ihnen bereits mehrere Verlagshäuser, die bei der Münchener Schau im Vordergrunde standen, Stellung: die Firmen *Bote & Bock*, *Simrock* und *Halbreiter* (Bissinger) haben hochherzigerweise der »*Münchener Öffentlichen Musikbücherei*«, der Stamm-Mutter der von mir bisher ins Leben gerufenen Anstalten gleicher Art — vorderhand 26 —, eine namhafte Spende an Noten und Musikbüchern zugewendet, was in öffentlicher Stadtratssitzung vom ersten Bürgermeister mit warmen Worten als *vorbildlich* begrüßt wurde. Vivant sequentes!

---

reinlicher Unterhaltungsmusik, *guter* bezüglicher Arrangements zu mäßigen Preisen verhandelt worden. Derartige Arrangements wären, auf Grundsätzliches hin, gleicherweise vor einer Zuhörerschaft von Fachkundigen durchzuprobieren. Der Musiker hat stets die Frage auf den Lippen, was das Volk für ihn tue. Es ist hoch an der Zeit, daß er sich mit der Gegenfrage befasse, *was er für das Volk tue.*

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

In dem diesmaligen Echo der Zeitungen und Zeitschriften werde ich mich im allgemeinen auf die Titelnennung der Aufsätze beschränken müssen, da gerade zum Quartalsanfang eine Fülle vorliegt, die es bei dem Raummangel verbietet, genauer auf jeden einzelnen Aufsatz einzugehen. Nur bei den Zeitungen und Zeitschriften, die unseren Lesern im allgemeinen seltener zur Lektüre vorliegen (wie z. B. die des Auslandes), werde ich etwas ausführlicher referieren.

Paul Bekker bringt in der FRANKFURTER ZEITUNG vom 31. Oktober und vom 2. Dezember 1922 Aufsätze mit dem Titel »Vom Rampe-Singen« und »Physiologische Musik«. In der PRAGER PRESSE vom 9. und 29. November (Nr. 308 und 328) finden sich zwei Aufsätze von *Oscar Bie* »Opernregie« und »Internationale Musik«. — »Cesar Franck zum 100. Geburtstag« widmen *Gisella Selden-Goth* im BERLINER BÖRSEN-COURIER vom 8. Dezember (Nr. 575), *Alfred Goetze* in der BERLINER BÖRSENZEITUNG vom 8. Dezember und *James Simon* in der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG vom 9. Dezember (Nr. 540) Worte des Gedenkens. *Adolf Weißmann* veröffentlicht in der VOSSISCHEN ZEITUNG vom 7. Dezember (Nr. 579) und im BERLINER TAGEBLATT vom 22. Dezember in seinen beiden interessanten Essays »Das heitere London« und »Das musikalische London« Eindrücke von seiner Londoner Reise im Dezember. *Karl Grunsky* kennzeichnet in der RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN ZEITUNG vom 19. November »Bruckner, den Bildner«. *Bruno Rösner* lieferte der GERMANIA vom 26. November einen musikwissenschaftlich interessanten Beitrag über »Palestrina und die ‚Missa papae Marcelli'«. Die MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN bringen am 12. November einen historischen Rückblick von *Christian Döbereiner* über »Das Cembalo«. Der BERLINER BÖRSEN-COURIER vom 21. Dezember (Nr. 597) enthält einen Aufsatz aus der Feder von *Paul Stefan* »Der Schriftsteller Debussy«. Die gesammelten Essays des Meisters sind in 550 Exemplaren gedruckt worden und liegen jetzt in einem Bande vor. In Deutschland hat man von diesem zusammenfassenden Druck bisher nichts gewußt. Der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes hat nun eines dieser Exemplare durch einen Schweizer Musikfreund erhalten und teilt seine Eindrücke über das Werk Debussys mit. Er klärt den weitverbreiteten Irrtum auf, daß Debussy ein Verächter deutscher Musik gewesen sei, und einige für die musikalische Psyche des großen französischen Musikers kennzeichnende Worte seien hier wiedergegeben: »Es ist richtig, der Respekt vor Beethoven hindert ihn nicht, Bedenken gegen die Lautnachahmungen der Pastoralsinfonie oder gegen den Klavierpart der Violinsonaten vorzubringen. Es ist richtig, daß er an Wagners Operndichtungen manches auszusetzen findet, daß er den übermächtigen Einfluß dieses Künstlers in Frankreich einzuschränken sucht — aber er verbeugt sich jedesmal vor dem Musiker Wagner und besonders vor dem Komponisten des Tristan, in dem man so viel vom besten Chopin wiederfinde.« Auch aus einer Kritik *Alfred Schattmanns* anläßlich der Uraufführung des Vierteltonquartetts (»Vierteltöne in der Sackgasse«) in DIE ZEIT vom 30. November (Nr. 418) seien die Schlußworte hier angeführt, die die Materie wohl so ziemlich erschöpfen: »Der freie Weg führt dorthin, wo schöpferische Begabung, der etwas Substanzkräftiges, Eigenes, Eigenartiges von selbst aus sich heraus einfällt, sich auswirkt. Eine solche Begabung wird auch im Reiche der Diatonik und Chromatik Neues zu sagen wissen. Solche Schöpfer hat aber jedes Jahrhundert nur ganz wenige gehabt. Auch in Zukunft wird es so sein. Man soll deswegen das Rad nicht schneller drehen wollen, als seinen eigenen Bedingungen entspricht.«

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH. Nr. 17/18 (November 1922, Wien). — »Widmungen für Mahler von *Gerhart Hauptmann*«, »Mahler-Kult«, Bemerkungen eines Dirigenten. »Zum 50. Geburtstag von Anna Bahr-Mildenburg« schreiben *Richard Strauß*, *Ethel Smyth* und *Oscar Bie* Worte aus warmem Herzen. *Darius Milhaud* spricht über »Stravinskys neue Bühnenwerke«. Der Abschnitt aus einem demnächst erscheinenden Büchlein von *Richard Specht* über »E. N. v. Reznicek« gibt ein wundervolles Bild dieses vielverkannten, viel mißverstandenen (was noch schlimmer ist als unverstandenen) Künstlers, von dem Richard Strauß einmal gesagt hat (ich mache hier keinen Anspruch auf Wörtlichkeit des Zitates): »Kinder, der Reznicek kann uns alle noch was lehren!« Zwei kritische Beiträge bilden die Aufsätze: »Schatzgräber

in Wien« von *R. St. Hoffmann* und »Romantisches Theater« von *Oscar Bie. Alfred Einstein* würdigt »Bruno Walters Münchner Wirksamkeit« und *Benedikt Scabolcsi* widmet der »Instrumentalmusik Zoltán Kodálys« einfühlende Worte. *Jan Löwenbach* führt die »Tschechoslowakischen Komponisten nach dem Kriege« auf und gibt von jedem knappe Charakteristiken. Eine Besprechung *Adolf Abers* von »Bittners Bergsee« beschließt das Heft.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG. Heft 47—52 (November—Dezember 1922, Berlin). —»Kritik und Kritiker« von *Karl Westermeyer*, »Musikalische Betrachtungen und Gedankensplitter« von *Emil Petschnig*, »Eine Verbesserung Mozarts?« von *Rudolf Cahn-Speyer*, »Neues Publikum« von *Robert Hernried*. In Heft 49 veröffentlichen der Verlag der »Allgemeinen Musikzeitung« und der Verlag der »Signale für die musikalische Welt« gemeinsam einen Aufruf an die »in Berlin konzertierenden Künstler«. Das Lebensinteresse dieser beiden Fachblätter erheischt notwendigste Beschränkung dessen, was ihnen *Lasten ohne Gegenleistung* auferlegt: »Aus diesem Grunde können von jetzt aber außer den Konzerten von allgemeiner kultureller Bedeutung, deren Wichtigkeit für unser Musikleben unstreitig feststeht, *nur solche Veranstaltungen berücksichtigt werden*, die in der »Allgemeinen Musikzeitung« bzw. in den »Signalen« angezeigt werden.« Die genannten Verlage stellen sich auf den Standpunkt, daß die Fachzeitung in erster Linie der *Person* des das »Fach« Ausübenden diene und dieser deshalb der Zeitung ein Äquivalent für ihre Bemühungen und Auslagen bieten müsse. Daß aber mit der Konzertanzeige selbstverständlich *nicht die Qualität der Kritik* sondern lediglich der *Anspruch auf die Kritik an sich* gesichert ist, bedarf wohl kaum der besonderen Feststellung.« Eine Entgegnung gegen den in XV/1 der »Musik« erschienenen Aufsatz »Spieltalent und Rasse« von R. M. Breithaupt bringt *Richard Sternfeld*. »Moderner Kontrapunktunterricht« von *F. X. Pauer*, »Donna Elvira, Dama di Burgos« von *Willibald Kaehler* sind die Aufsätze des Heftes 51/52.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT. Heft 47–51 (November–Dezember 1922, Berlin).— Die Aufsätze, die anderen als Besprechungscharakter haben, beschränken sich auf: »Die Flöte wieder als Soloinstrument« von *Alfred Lichtenstein*, »Die Entwicklung des Notendrucks« von *Karl Westermeyer*, »Allerlei Kapellmeister« von *Walter Petzet*, »E. T. A. Hoffmann« von *Karl Westermeyer*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Heft 23 und 24 (2. und 16. Dezember 1922, Leipzig).—*Max Unger* gibt ein fesselndes Bild von »Hans Huber als Leipziger Musikstudent«, *Adolf Prümers* weiß anregend in seinem Aufsatz »Der musikalische Baustein 5—6—5« zu plaudern, *Emil Petschnig* spricht von dem »Was die Musik verrät«. »Weihnachten im Kirchenlied vom 14. bis 16. Jahrhundert« von *Fritz Erkmann*. *Max Trapp* schreibt über die Ziele seiner Musik.

NEUE MUSIKZEITUNG. Heft 5 und 6 (1. und 14. Dezember 1922, Stuttgart). — Das erste der Hefte enthält als »Pfitzner-Sonderheft« nur Aufsätze über den Meister, und zwar: »Hans Pfitzner« von *Hermann Unger*, »Zur Einführung in Pfitzners Kammermusik« von *Karl Blessinger*, »Hans Pfitzner als Musikdramatiker« von *Otto Erhardt* und zum Beschluß Nachträgliches »Zum Streitfalle Pfitzner-Bekker« von *Arthur Seidl*. Das zweite Heft bringt die Fortsetzungen der Aufsätze über die »Wechseldominanten« von *Robert Hernried* aus den vorigen Heften und den Schluß des Artikels von Seidl aus Heft 5. Zu diesen Beiträgen gesellen sich noch von *Fritz Erkmann* »Weihnachten im deutschen Kirchenlied bis zum 15. Jahrhundert«, und von *Hermann Erpf* die Erklärung eines »Neuen Tasteninstrumentes«, des Oskalyds, einer Art Orgel.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG. Heft 41—44 (2. und 16. Dezember 1922, Köln). — »Otto Klemperers Messe in C.« von *A. Schmitz*, »Egon Kornauth« von *Karl Theodor Kopke*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT. V/1 (Oktober 1922, München-Leipzig). —»Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum Siebenjährigen Kriege« von *Fritz Reuter*, »Georgius Libanus als Musiker« von *Josef Reiß*, »Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und zu Ph. E. Bach« von *Reinhard Oppel*, »Max Friedlaender« von *Hans Mersmann*.

BLÄTTER DER STAATSOPER. III/3 und 4 (November–Dezember 1922, Berlin).— »Schaljapin« von *Lola Artôt de Padilla*. »Der Gesangskünstler Caruso« von *Leo Blech*, »Ballett—Tanz«, Aphorismen von *Emil Pirchan*. *Julius Kapp* gibt in Heft 3 eine Einführung in die Oper »Fredegundis«, während *Wilhelm Altmann* über ihren Komponisten »Franz Schmidt und

seine Tonschöpfungen vor der Fredegundis« spricht. Ferner enthält dasselbe Heft noch von *Kapp* einen Aufsatz über »Richard Wagner und die Gegenwart«, sowie »Über Spielplan und Besetzungswünsche« von *Hans Maeder.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE. Heft 17 und 18 (1. und 15. Dezember 1922, Essen). — Durch beide Hefte ziehen sich die Artikel »Rhythmus und Metrik« von *Rudolf Bode* und »Die Stellung der rhythmischen Gymnastik (Dalcroze-Methode) in der musikalischen Erziehung« von *Otto Blensdorf.*

AUS ANDEREN ZEITSCHRIFTEN. *Karl Anton*: »Johann Sebastian Bach«. (Deutscher Pfeiler II/9. Dezember 1922, Stuttgart-Gotha). *E. Waetzmann:* »Neue Fortschritte der Akustik«, *F. R. Hashagen:* »J. S. Bachs Wandern«. (Deutsche Revue, Dezember 1922, Stuttgart). *Hermann Rauschning:* »Alt-Danziger Komponisten.« (Ostdeutsche Monatshefte III/9. Dezember 1922, Danzig-Berlin).

AUSLAND

LE MENESTREL. Nr. 48 (1. Dezember 1922, Paris). — *Jean Chantavoine* widmet zum hundertsten Geburtstag César Francks (10. Dezember 1922) eine liebevolle Würdigung dem Werk des Meisters, während einer seiner berühmtesten Schüler, *Gabriel Pierné*, der gefeierte Dirigent der Concerts-Colonne, in einem Interview, das *Pierre de Lapommeraye* mitteilt, den Menschen in all seiner Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit, aber auch mit seinen Schrullen und Eigenheiten, als Freund und Lehrer zeichnet. Ein großes Bild des »Papa Franck« an der geliebten Orgel, sowie die Porträts einiger seiner hervorragendsten Schüler, Vincent d'Indy, Louis Diémer, Gabriel Pierné und Guy Ropartz, derzeit Leiter des Straßburger Konservatoriums, von einem anderen Schüler, dem Pianisten Henri Etlin, in geistreicher, leicht karikaturistischer Strichtechnik gezeichnet, schmücken das Heft. — In den Concerts-Colonne dirigierte Pierné die Uraufführung eines »Sérénade« betitelten neuen Werkes von Darius Milhaud, das mit den üblichen erbitterten Kämpfen zwischen Gegnern und Anhängern aufgenommen wurde; in den Concerts-Pasdeloup Rhené-Baton, ein dem Andenken gefallener Freunde gewidmetes Werk von Siohan, betitelt wie Rezniceks gleichartiges »In memoriam«. Nr. 49 (8. Dezember 1922, Paris). — Die erste Aufführung des »Peer Gynt« gibt *Raoul Blondel* Veranlassung, über einen vor 22 Jahren in Christiania Henrik Ibsen gemachten Besuch zu berichten; das interessante Urteil des Dichters über Griegs Peer-Gynt-Musik sei aus diesem Bericht hier wiedergegeben: Ich hatte die Empfindung, als gefiele ihm die Musik nicht sonderlich. Übrigens soll Ibsen kein großer Musikfreund gewesen sein, wenn er auch in seiner Abneigung nicht so weit ging wie Victor Hugo. Er nannte die Griegsche Musik ein ‚Hors d'œuvre, das man ganz gut ungenossen vorübergehen lassen kann'. Auf meinen Einwurf, daß allerdings sein Werk auch ohne diese Musik genossen werden könne, erwiderte er: ‚Bah, es stammt aus meiner Jugendzeit, da ich noch Byron'sch romantisch war. Es war ein wenig mein ‚Faust' und gewiß mein ‚Manfred'; ich konnte meinem Landsmann Grieg nicht verbieten, dazu eine Musik zu machen, die Schumanns Spuren folgen sollte. Er hat aber lieber eine Salonmusik geschrieben.'

LE MONDE MUSICAL. Nr. 21/22 (November 1922, Paris). — Über »Alte Weihnachtslieder« berichtet *Henri Lemeignen*. Aus dem 11. Jahrhundert erzählt der Prior von St. Wast in Arras von der Sitte, in der Christnacht vor der Mitternachtsmesse solche geistlichen Lieder zur Ehre unseres Heilands in den Kirchen zu singen. Pasquier bestätigt das in seinen »Recherches de France«. Eine große Anzahl Sammlungen solcher Gesänge erwähnt der Verfasser; von diesen ist aber nur ein kleiner Teil erhalten, und man bemüht sich, weitere auszugraben. So hat Clinchamp die Weihnachtslieder Denisots, der unter dem Pseudonym Graf d'Alsinoys bekannt ist, Baron Pichon die des Lucas Lemoigne, Chardon die Jean Daniels und Samson Bedouins gefunden. Bald nach Erfindung der Buchdruckerkunst wurden diese Sammlungen veranstaltet, meistens unter dem Titel »Bibel« oder »Große Weihnachtsbibel«, nicht nur in Paris sondern auch in der Provinz. Tours, Orléans, Blois, Angers, Nantes, Vannes und Rennes sind Erscheinungsorte. Besonders hervorgehoben zu werden verdient die Sammlung von Troyes. Verfasser bedauert, daß die schöne Sitte der Weihnachtsfeiern, die sich in Deutschland und England bis auf den heutigen Tag erhalten hat, in Frankreich längst

verschwunden ist, und veröffentlicht drei sehr charakteristische, in ihrer Naivität und Volkstümlichkeit bewundernswerte, auch in melodischer Beziehung sehr reizvolle Stücke aus alten Sammlungen des 16. Jahrhunderts, die er sorgfältig buchstabengetreu kopiert.

H. Woollet druckt den Vortrag über »Henri Rabaud« aus seinem Zyklus »Die moderne französische Musik« an der Ecole Normale ab. Rabaud, seit 1920 Direktor des Pariser Konservatoriums, geboren 1873 als Sohn des Cellisten Professor Rabaud und seiner als Konzertsängerin bekannten Gattin, erhielt mit 21 Jahren den großen Rompreis. Obgleich Schüler von Massenet, unterliegt er niemals dessen Einfluß und neigt mehr Saint-Saëns zu. Woollet rühmt ihm eine unvergleichliche Reinheit des Stils und eine schöne Geschlossenheit des Gedankens nach und erwähnt von seiner Dirigententätigkeit besonders die musterhafte Aufführung des »Parsifal«. Rabaud hat als Oratorienkomponist mit seinem 4. Psalm und seinen beiden »Hiob« große Erfolge erzielt und sich auch in der Oper mit der »Tochter Rolands«, die nach zwanzigjähriger Pause die Pariser Oper wieder aufgenommen hat, einen ehrenvollen Platz erobert. Sein Meisterwerk soll die komische Oper »Marouf«, nach einem Stoff aus Tausendundeine Nacht, sein, die der modernen komischen Oper ganz neue Wege weist. Ihr wird ein Siegeszug vorausgesagt.

MUSICA D'OGGI. IV/11. (November 1922, Mailand).—»Fragmente antiker griechischer Musik« beginnt *Ettore Romagnoli* zu veröffentlichen und druckt, nachdem er sich über die Art der antiken Musik und die Auffindung und Entzifferung derselben ausgelassen hat, die »Erste Pythische Ode« Pindars, die seinerzeit Pater Athanasius Kircher in einem Kodex der Bibliothek San Salvador in Messina gefunden hat, und ein Fragment des »Orest« von Euripides ab, das Wessely aus der Sammlung des Papyrus Erzherzog Reiner, Wien 1892, zuerst publizierte. — B. B. »Heinrich Heine als Musikkritiker«. Eine Betrachtung von Heines Musikkritiken aus Paris an die »Augsburger Zeitung«. — »Pater Komitas und die armenische Musik«. Pater Komitas, dem die Kenntnis der diesem Artikel zugrunde liegenden Studien über die armenische Musik zu danken ist, ist geboren zu Keutahia, studierte zuerst in Ecmiadzin, dann vier Jahre in Deutschland, um, in die Heimat zurückgekehrt, in Ecmiadzin als Kapellmeister an der Kathedrale angestellt zu werden. Hier studierte er eifrig die persische und arabische Musik und gelangte dadurch zu seinem Ziel, die armenische Musik von allen fremden Elementen zu reinigen und sie in ihrer ursprünglichen Form wiedererstehen zu lassen. — »Die musikalische Erziehung in den Volksschulen«. — »Ein großer neapolitanischer Violinist«. Gemeint ist Nicola Matteis, der seinen Ruhm in England erwarb, wo jetzt Lynn Venn in der »Musical Opinion« eine Studie über ihn veröffentlicht. Erwähnt wird sein Name zuerst im Tagebuch des John Evelyn unterm 19. November 1674. Seit 1672 war er in London, wo er als Virtuose, Lehrer und Komponist wirkte.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA. XXIX/4 (November 1922, Turin). — »Französische Musikerbriefe vom 15. bis zum 20. Jahrhundert« von *Julien Tiersot*. Bevor der Verfasser die bereits im Jahre 1910 begonnene Veröffentlichung mit dem 19. Jahrhundert fortführt und Briefe von Nicolas Piccinni und Rouget de L'isle usw. veröffentlicht, trägt er aus dem 14. Jahrhundert und den folgenden noch neu aufgefundene Stücke nach, die zum großen Teil in Quittungen bestehen, die die Künstler ihren Brotgebern für die Remunerationen ausgestellt haben, die sie für ihre Leistungen erhielten. — *Vittorio Brunelli*, »Die musikalischen Lobgesänge von Delphi«. — »Domenico Mustafà und die Sixtinische Kapelle« von *Alberto de Angelis*. Der Biograph Mustafàs gibt einen kurzen Überblick über die italienische Kirchenmusik insbesondere der Sixtinischen Kapelle vor und nach Mustafàs Anstellung und veröffentlicht Urteile berühmter Besucher über die musikalischen Leistungen daselbst, so die von Goethe, Mendelssohn, Berlioz, Spontini, Liszt, Bizet und Hippolite Taine. — »Die Renaissance und die Musik in Italien« von *Guido Pannain*. — *Wladimir Helfert*, »Beitrag zur Geschichte der Marseillaise« mit zahlreichen Notenbeispielen.

MUSICAL COURIER. Nr. 19 (9. November 1922, Neuyork). — *Leon Rains* setzt fort und beendet seine tiefschürfende Studie über »Richard Wagner und sein Einfluß auf die Gesangskultur und die deutsche Bühne«.

(23. Dezember 1922, Neuyork). »César Augustus Franck«. Sein Leben und Werk von *Waldemar Rieck*. Eine begeisterte Würdigung des französischen Altmeisters mit ausführlicher Aufzählung seiner Werke und mit Illustrationen der hauptsächlichsten Stätten seines Wirkens, sowie seines Denkmals auf dem Kirchhof von St. Clotilde.

THE MUSICAL QUARTERLY. VIII/1—4 (Januar, April, Juli, Oktober 1922, Neuyork). — Da der ganze Jahrgang 1922 dieser wertvollen musikkritischen Zeitschrift, die in jedem Heft eine Fülle von Aufsätzen enthält, deren jeder einzelne auf das Interesse unserer Leser rechnen kann, vorliegt, ist es diesmal nicht möglich, alle Aufsätze auch nur dem Titel nach anzuführen, geschweige denn über deren Inhalt zu berichten. Es sei deshalb nur einiges Bemerkenswerte besonders hervorgehoben. Durch den ganzen Jahrgang zieht sich eine erschöpfende Arbeit des Herausgebers *O. G. Sonneck* »Heinrich Heines musikalische Feuilletons«. Nachdem der Verfasser über Heines Musikverständnis sowie über seine persönlichen Beziehungen zu den größten Musikern seiner Zeit, insbesondere zu Liszt und Meyerbeer gesprochen hat, veröffentlicht er hier zum erstenmal mit den nötigen Kommentaren und Fußnoten, sämtliche Berliner, Pariser und Londoner Briefe Heines, soweit in ihnen musikalische Persönlichkeiten und Ereignisse erwähnt und besprochen sind. — Eine wertvolle Veröffentlichung (in Heft 1) ist sodann »Die Korrespondenz zwischen Cosima Wagner und Victor Wilder« von *J. G. Prod'homme.* Hier werden zum erstenmal die Briefe bekanntgegeben, die von Wahnfried im Jahre 1885 über die französische Übersetzung des Tristan, des Ringes und der Meistersinger mit dem durch Eduard Lassen empfohlenen Übersetzer Wilder gewechselt wurden. Auf der französischen Bühne erscheint nur die Walküre in der Wilderschen Übersetzung. Bekanntlich ist in einem Prozeß, den die Wilderschen Erben am 1. Juli 1897 verloren, entschieden worden, daß der Verleger und die Wagnersche Familie berechtigt sind, andere französische Übersetzungen der Werke zu benutzen. — Eine ausführliche Analyse über das Werk »Karol Szymanowskis« veröffentlicht *Zdzislaw Jachimecki* mit zahlreichen Notenbeispielen.

In Heft 2 findet sich der sehr interessante Aufsatz »Ist die Marseillaise eine deutsche Komposition?« von *Edgar Istel.* — Über den einzigen bekannten Negerkomponisten »Coleridge-Taylor«, der am 10. August 1875 in London geboren, den Unterricht von J. F. Bridge und Stanford genoß, spricht *Herbert Antcliffe* und reproduziert eine Seite seines Violinkonzerts. Am bekanntesten ist sein Orchesterwerk »Hiawatha«, bei dessen Anhören Massenet, obgleich er nichts von dem Komponisten wußte, ausgerufen haben soll: »Das muß ein Farbiger geschrieben haben!« — Über »Die soziale Lage der Violinisten in Frankreich vor dem 18. Jahrhundert« berichtet *Marc Pincherle.*

Heft 3. »Die Musik der Völker des russischen Orients« von *Lazare Saminsky.* — »Eskimomusik in Nordalaska« von *D. Jennens.*

Heft 4 (Teil 1). »Camille Saint Saëns« von *J. G. Prod'homme.* — »Wagner und Shakespeare« von *Edgar Istel* und »Shakespeare ein Musiker« von *R. D. Welsh.* — *Frederick H. Martens* berichtet ausführlich über »Musik in chinesischen Märchen und Legenden«. — »Mozarts Orgelsonaten« widmet *Orlando A. Mansfield* eine ausführliche Untersuchung mit zahlreichen Notenbeispielen. — Unter dem Titel »Zurück zu Delibes« polemisiert *Carl van Vechten* gegen die musikalischen Auswüchse moderner und exotischer Tänze und tritt ein für die alte Ballettmusik, deren glänzendsten Vertreter er in Delibes sieht.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG. Heft 26—30 (November—Dezember 1922, Zürich). — »Unveröffentlichte Selbstbiographie des Ferdinand Fürchtegott Huber«, »Unveröffentlichte Schriftstücke zur Entstehung von Hugo Wolfs Oper ‚Manuel Venegas'«, mitgeteilt von *Sebastian Röckl.* »Über den violinistischen Fingersatz auf Basis des natürlichen Fingerfalls« von *Robert Pollak.*

LXIII/1 und 2. Die beiden Hefte durchläuft ein Aufsatz von *Arnold Heim* »Vogel- und Insektenstimmen aus den Tropen«. Der Verfasser macht den Versuch, die eigenartige Tonsprache der Tiere musikalisch festzuhalten und er kommt dabei zum Schluß, daß tatsächlich angesichts unserer unvollkommenen Notenschrift in der Welt der Tiere eine ungleich feinere Differenzierung herrscht, die uns es unmöglich macht, die Wahrnehmungen auf diesem Gebiet für das menschliche Ohr und Auge festzuhalten. — »Über die stilgetreue Aufführung Bachscher Orchesterwerke« handelt *August Richard* in Heft 2. *Ernst Viebig*

Titelseite
der unveröffentlichten Partitur des f-moll-Klavierkonzerts von Max Reger,
geschrieben für Eugen d'Albert zu Wiesbaden 1897.
Original im Besitz von Frau Frida Kwast-Hodapp

Erste Seite der Partitur

Sostenuto a tempo

Sostenuto a tempo

Sostenuto a tempo

Sostenuto a tempo

Seite 12 der Partitur

Seite 13 der Partitur

KRITIK

BÜCHER

RICHARD SPECHT: *Richard Strauß und sein Werk. Zwei Bände. 1. Der Künstler und sein Weg. Der Instrumentalkomponist. 2. Der Vokalkomponist. Der Dramatiker.* Verlag: E. P. Tal & Co., Wien 1921.

Ich will etwas weiter ausholen, um meinen Standpunkt diesen beiden Quartbänden gegenüber darzulegen. Schon in meiner vor vierzig Jahren, noch als Schüler, begonnenen späteren musikalischen Doktorarbeit war deren Ziel, durch Formung von Normen für die Aufstellung objektiver ästhetischer Wertmomente der Unsicherheit persönlichen Geschmacksurteils tunlichst zu entgehen. Zu dieser Seite einer Arbeitsart, für welche das Wort »*Analyse*« erst später gebräuchlich ward, gaben mir die jeweils neuen Schriften von Riemann, Kretzschmar und dem viel zu wenig bekannten trefflichen Johannes Schreyer-Dresden immer neue Fingerzeige. Ihr verdanke ich zumeist ein auf objektiv fester Grundlage stehendes lebendiges Bewußtsein vom Wert der auf ihrem Gebiete mustergültigen Kunstwerke, wie man es für sich selbst, wie auch als Kritiker und Vortragender so nötig hat, um nicht etwa durch Geschmackskrisen gestört, kunstgeschichtlich stets aufrichtig aus dem Vollen zu schöpfen. Das möglichst genaue Wissen um jene Schönheits- und Wertmomente läßt ein Werk der klassischen Kunst nach fünfzig Jahren mit der gleichen Unmittelbarkeit genießen, wie zur Zeit der ersten Bekanntschaft. Naher Verkehr mit Max Reger ergab, daß selbst einem Künstler wie ihm in seinen letzten Lebensjahren die Analyse klassischer Werke (einschließlich Brahms) die natürlichste und erwünschteste Form des geistigen Verkehrs mit den Werdenden war. Und doch hört man über Analyse oft absprechend urteilen. Natürlich »gibt sie nichts *dazu*«, sie will ja aus dem Kunstwerk nichts herausholen, was nicht in ihm liegt. Aber diesen Gehalt festzulegen, seine Erkenntnis zu verbreiten und dadurch Verständnis bei Ausführenden und Aufnehmenden zu fördern, ist sie praktisch von großer Wichtigkeit. In hohem Maße auch für später Kommende. Denn ganz sicher stumpft sich das Gefühl für den *Ausdrucks*gehalt neuer Formen durch die Gewohnheit ab, indem sie alsbald Gemeingut der Durchschnittsschaffenden werden. Selbst wer heute den Tristan zum erstenmal hört, wird leicht gewisse Stellen als Formenwunder der Holzblasakkordtechnik empfinden, die dem Analytiker, wie vorher dem Schöpfer tiefster Ausdruck sind. In Mozarts g-moll das den Zeitgenossen Erschreckende, Furchtbare, nicht nur die beglückende Harmonie der Form herauszufühlen, ist uns heute fast unmöglich. Analysen gleich denen Spechts zu der Zeit der Klassiker entstanden, wären für unser Verständnis von hohem Wert. Daß dem Analytiker die »*Liebe*« die Hand führen muß, ist für den, der auf diesem Felde arbeitet, selbstverständlich. Was ohne sie entstehen kann, erleben wir sogar aus sonst recht zurechnungsfähigem Mund noch heute schaudernd, wenn es sich um die Abweisung Liszts handelt. Mir scheint Specht auch in der Liebe für seinen Gegenstand nicht zu weit zu gehen; sie hindert ihn nicht, auch da lebhaft mitzuempfinden, wo es sich um innere Widerstände gegen das Kunstwerk handelt. Und gerade hier ist seine feine psychologische Untersuchung der Bedingungen auf *beiden* Seiten, beim Schaffenden wie beim Aufnehmenden, aus denen sich die Schwierigkeit, an irgendeiner Stelle mit Strauß zu gehen, ergibt, für mich von ganz besonderem Wert. Wie gut, wenn wir gleich sachkundige, in der Einfühlung und Darstellung gelungene Versuche über die Hindernisse unseres unbedingten Mitgehens bei Bach, Mozart, Beethoven, Brahms und anderen hätten! Kurz, ich halte Spechts Ziele für ausnehmend wertvoll und ihn selbst für den Mann, der ihnen in diesem Standwerke so nahe als möglich kommt. Was das Einzelne betrifft, so kommen die Lieder etwas zu kurz, ein genaueres Eingehen noch auf sie hätte die äußeren Grenzen der Möglichkeit überschritten. *Max Steinitzer*

PAUL BRUNS: *Carusos Technik in deutscher Erklärung.* Verlag: Otto George, Charlottenburg.

Als ich am 5. Oktober 1904 zum ersten Male Caruso als Herzog im Rigoletto hörte — soweit ich mich erinnere, war dies sein erstes Auftreten in Berlin im Theater des Westens —, da fiel es mir wie Schuppen von den Augen, wenn mir auch das Problem seiner Technik noch lange nicht aufgegangen war. Aber ich verstand mit einem Schlage, daß sein Atemführen, Tonspinnen, Resonanz so ziemlich das pure Gegenteil von der deutschen Gesangskunst war. Wie wenig seine Technik, die sich seitdem als eine harte Nuß erwiesen hat, damals verstanden wurde, beweist wohl am besten die Besprechung eines der angesehensten

und gefürchtetsten Kritiker Berlins, der es fertig brachte zu schreiben: »Caruso singt bis zum hohen C Bruststimme, aber piano.« Du lieber Gott, als ob Carusos Höhe, wie die des guten italienischen Sängers überhaupt, das geringste mit »Brust« zu tun hätte. Bruns hat ganz recht, wenn er es als auffallend bezeichnet, daß all die Ausleger der Technik Carusos »nicht einmal das Auffälligste italienischer Atemkunst: das Nichtvollpumpen mit Luft, auch nicht vor dem längsten Ton« herausgefunden haben. Wie hätten sie dann je auf die bewußte Ausnützung der Partialtöne (Obertöne) und deren Hervorbringen kommen sollen? Mit der Idee des »Freilaufs«, durch welchen Bruns die ungeheure Expansions- und Leuchtkraft der Stimme Carusos, besonders der Höhe, erklärt, dürfte der Verfasser das richtige getroffen haben, zumindest der Wahrheit ganz nahe gekommen sein. Seinen Erklärungen über das Was und Wie dieses Phänomens kann man folgen. Nur an der Stelle, wo Bruns sich auf den Boden medizinischer Wissenschaftlichkeit stellt, wird er im Ausdruck unexakt. Wenn er auf Seite 40 schreibt: »Professor Bergell stellte später durch Röntgenaufnahmen im Laboratorium von Dr. Immelmann als wissenschaftliches Novum die Tatsache fest, daß das Diaphragma am Ende des Freilaufs, also durchschnittlich nach zehn bis zwölf Sekunden, eine Hand breit über die bisherige, von der Wissenschaft determinierte Insertionslinie hinausgeht«, so scheint er die Angaben dieser beiden Autoritäten entweder nicht ganz richtig verstanden zu haben oder er drückt sich reichlich ungenau aus. Insertion ist in der Anatomie der Ansatzpunkt des Muskels an den zu bewegenden Knochen, d. h. die Insertionslinie des Zwerchfelles ist die Linie, in welcher der Rand des Zwerchfelles an den Rippen angesetzt ist, und diese wird bis jetzt als unverrückbar angesehen. Außerdem fehlt hier für jeden, der die Bewegung nicht selbst gesehen hat und kennt, das Wichtigste: geht die »Insertionslinie« eine Handbreit nach *oben* oder nach *unten* über die normale hinaus oder geht sie in der *Schwingung* eine Handbreit darüber *und* darunter? Auf die Hauptfrage: »Wie wird der Freilauf angewendet?« folgt eine arg gewundene, um den heißen Brei herumgehende Erklärung und der mehr kühne als richtige Satz: »Das ist die Antwort!« Diese Antwort ist aber eben gar keine Antwort. Was den Verfasser berechtigt, Caruso und Tamagno »geniale Naturalisten« zu nennen, weiß ich nicht. Für Tamagno trifft dies wahrscheinlich zu; denn nach allem, was ich aus dem Munde italienischer Künstler und Laien über Tamagno gehört habe, war seine Gesangskunst weniger ein bewußtes Beherrschen, als vielmehr ein Kinder gleich unbewußtes Spielen mit Kräften. Bei Caruso dagegen hatte ich, so oft ich ihn auch hörte, die Überzeugung, daß alles, auch jede »Unart« voll bewußtes und souverän beherrschtes Wollen war, und nichts jemals einem »Zufall« entsprang. So gewiß Bonci, Amato, Battistini weit über den Durchschnitt italienischer Sänger hervorragen, so gewiß war Caruso ein Gesangsphänomen und wird es wohl noch für lange Zeit bleiben. — Auf einen Widerspruch hinzuweisen kann ich nicht unterlassen: Bruns zieht vom Leder gegen das ihm verhaßte Decken: »die Kehle geschlossen, den Hals zu — gedeckt, d. h. stranguliert« — ja, das ist das falsche Decken, wie man es auf jeder deutschen Bühne jeden Abend hören kann, und welches genau dem falschen Piano, d. h. dem strangulierten Forte gleicht. Es gibt aber noch ein anderes Decken mit weit offenem Hals und gedeckter Resonanz. Sollte dieses dem Verfasser unbekannt sein? In seinem Zorn hat er auch keine andere Vorstellung, als daß der Ausdruck »decken« »der Terminologie der Pferdezucht« entlehnt sei. Aber, Herr Bruns! Mit allem, was der Verfasser sonst den deutschen Sängern und auch den Gesangspädagogen als Fehler und Sünden wider den heiligen Geist vorhält, hat er durchaus recht. Aber — und nun kommt der Widerspruch — warum schreibt er dann im Vorwort: »Mit Unrecht ist das letzte Jahrzehnt deutscher Gesangskunst verfehmt als Verfallszeit«, wenn er selbst auf Seite 23 fragt: »Und gehen in Deutschland nicht bardenhaft schöne und bombastische Stimmen dutzendweise alljährlich durch ihr halsiges Singen, durch ihre eingepferchte nasale Führung und durch ein bedauerliches Manko an echtem hohen Kopfklang zugrunde?« Ist *das* kein Verfall?

Hjalmar Arlberg

WERNER SUHR: *Der künstlerische Tanz.* Mit 20 Vollbildern. Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Es ist noch heute eine Doktorfrage, ob Terpsichore, Polyhymnia oder Melpomene die Muse der Tanzkunst war. Losgelöst von allen anderen Künsten kommt der Tanz im Altertum nicht vor. Man hatte damals, was in unserer Zeit Richard Wagner als etwas unerhört Neues forderte: das Gesamtkunstwerk.

Im übrigen wissen wir, daß das Volk zu allen Zeiten zum Tanze gesungen oder nach einer gespielten Musik getanzt hat. Schon deshalb pflegte man bisher den Musikkritiker (dessen Inkompetenz Werner Suhr betont) über den Tanz urteilen zu lassen; genau so wie über die Dichtung eines musikalischen Bühnenwerkes. Erst in allerneuester Zeit ist der Versuch gemacht worden, die Tanzkunst von der Musik zu trennen und den Tanz als eine völlig selbständige, nicht notwendig mit der Musik verbundene Kunst zu betrachten. Als »*künstlerische*« Tänze gelten daher folgerichtig weder die rein dekorativ wirkenden seelenlosen Ballettszenen noch jene schrecklichen Tanzkommentare zu klassischer Musik, die seit der Zeit der Duncan Mode wurden, noch endlich die auf malerische Wirkungen eingestellten Kostümtänze von der Sacchetto an bis zum Kainer-Ensemble. Werner Suhr verlangt vom künstlerischen Tanz, daß er ein seelisches Erlebnis offenbare, und zwar nicht das Erlebnis irgendeines Malers, Dichters oder Musikers, sondern das des Tanzenden selbst (das ja in besonderen Fällen mit dem eines Wort- oder Tondichters zusammenfallen kann). *Nur so wird der Tanz zu einem schöpferischen Akt, nur so zu einer Offenbarung für den Zuschauer.* Diese Grundanschauung ermöglicht dem Verfasser eine zwar subjektive, aber doch sehr feinsinnige Würdigung von etwa 40 Tänzerinnen der Gegenwart. Unter den hübschen Bildbeilagen finden sich merkwürdigerweise einige von Tänzerinnen, die im Text nicht erwähnt sind. Ich persönlich vermisse manche bekannte Namen, so Lisa Kresse, Magda Bauer, Lola Herdmenger, Dorothea Albu, Ymelda Mendelberg, Ronny Johannson, Ella Kuales u. a. Was andere Schriften über den Tanz so unleidlich macht, jenes hyperästhetische, geistreichelnde Geschwafel, das dem Tanz alle irdisch-sinnenfrohe Lebensbejahung nehmen möchte, fehlt gottlob in diesem kleinen Buche. Man kann ihm nachrühmen, daß es bei allem tiefschürfenden Ernst eine Frische und Gesundheit der Anschauung verrät, die auf den ersten Blick zeigt, daß hier nicht ein Ästhet sondern ein Künstler spricht. Aus dem Herzen gesprochen war mir das Urteil des Verfassers über die modernen Gesellschaftstänze. Ich wünschte es mir nur noch schärfer: Diese Tänze des bankrotten Europa sind mit ihrer Symbolisierung des »Schiebens« und ihrer müden Nachahmung von Bewegungen berauschter und sexuell erregter Neger so roh und abgeschmackt, daß von ihren Verehrern kein Verständnis für den *künstlerischen* Tanz erwartet werden kann. (Sehr viel eher für den Exhibitionismus der Celly de Rheydt und der Lola Bach.)

ERNESTO DE LA GUARDIA: *Las sonatas para piano de Beethoven, su historia y analisis.* Verlag der Asociación Wagneriana, Buenos Aires, 1922.

Das vorliegende Werk ist nicht ein populärer »Führer« für jedermann, sondern eine ernste, wissenschaftliche Arbeit, die auch der Fachmann mit Interesse und Nutzen lesen wird. Der Verfasser kennt alle bisherigen Schriften über Beethovens Sonaten, so die deutschen Arbeiten von Elterlein, Marx, Nagel, Reinecke und Riemann, die französischen von Combarieu, Chantavoine, d'Indy, Malherbe und manche andere. Dadurch entging er der Gefahr, eine absolut neue, rein persönliche Erklärung der einzelnen Werke zu versuchen. Andererseits hat ihn die Selbständigkeit und Sicherheit seines musikalischen Urteils davor bewahrt, eine vorwiegend kompilatorische Abhandlung zu schreiben. Der praktische Gebrauch des sehr umfangreichen und gründlichen Werkes wird dadurch erleichtert, daß trotz sachgemäßer Gruppierung jede einzelne Sonate gesondert behandelt ist. Nach einem eingehenden Bericht über ihre Entstehung folgt jedesmal eine scharfsinnige, zuweilen vielleicht allzusehr ins Detail gehende Analyse der einzelnen Sätze. Ein thematisches Verzeichnis im Anhang ermöglicht das Verfolgen der Ausführungen an der Hand des Werkes selbst. Der Verfasser gibt nicht irgendwelche poetisierenden Umschreibungen des »Inhaltes« der einzelnen Sonaten sondern sorgfältige technische Analysen; seine Arbeit ist daher pädagogisch wertvoll und zum Gebrauch beim Unterricht sehr geeignet. Daß sie gleichwohl nicht trocken wirkt, sondern dem Charakter und geistigen Gehalt der analysierten Werke gerecht zu werden strebt, verdient besondere Hervorhebung. Mit diesem Werk stellt sich der hervorragende argentinische Musikkritiker der unermüdlich für die Verbreitung der deutschen Musik in seinem Lande tätig ist und bisher durch feinsinnige Studien über Wagners Musikdramen weiteren Kreisen bekannt wurde, in die erste Reihe der spanischen Musikwissenschaftler. *Richard H. Stein*

FRITZ MÜLLER REHRMANN: *Grundlagen der modernen Harmonik in drei Teilen. I. Teil: Eine neue Harmonielehre in 70 Tabellen,*

II. ein neues System der Akkordbezifferung, III. Harmonische Analysen alter und neuer Komponisten. Selbstverlag des Verfassers. München 1922.

Gewiß eine aus ehrlichem Erkenntnisdrang getane mühevolle und sorgfältige Arbeit! Aber wie kann ein Vorwurf wie der eines Systems des Klanglebens, das noch keiner aufzustellen vermochte, einem Nur-Praktiker gelingen, der ohne systematische Idee an die Arbeit geht? So mußte hier wieder eine Konstruktion entstehen, deren wir wahrlich genug haben. Ich kann das nicht ausführlich nachweisen, denn das ginge weit über den Rahmen einer Besprechung. Nur einige Symptome, wie der Verfasser in seiner Systembildung vorgeht, führe ich an: Der Name Riemanns wird weder erwähnt noch spürt man, daß dessen Klangsystem (immerhin doch, trotz aller Unzulänglichkeiten das, welches den Namen System noch am ehesten verdient) auf den Verfasser anziehend oder abstoßend gewirkt hätte. Im Grunde wird hier das alte Zählverfahren Sechters, Knechts, Webers, Richters und etlicher Nachfolger von neuem variiert. Hauptmann, der es doch wenigstens mit logischen konstitutiven Ideen zu durchdringen und zu unterbauen versuchte, scheint der Verfasser gleichfalls nicht zu kennen. Daß er die von Mayrhofer in seiner Psychologie des Klanges zuletzt ausgestreuten Keime nicht beachtet und sich von meiner alle diese Gedanken (freilich nur skizzenhaft) ausbauenden Elementartheorie (1911) nicht beeinflussen ließ, ist unter diesen Umständen kaum erwähnenswert. So steht man resigniert vor dieser Arbeit, wie vor fast allen musiktheoretischen Versuchen unserer Nur-Praktiker, und fragt sich: wie soll Einheit des Denkens erreicht werden, wenn so viele sich berufen glauben, das musiktheoretische Denken in neue Bahnen zu lenken, ohne die richtungweisenden älteren Ansätze zu beachten. — Will man den Stoff der Musik, oder richtiger seine Formung, der dieser durch das Bewußtsein unterworfen wird, systematisch erkennen, so wird man eben von jener letzten Erkenntnishypothese des Bewußtseins ausgehen müssen, wird den Begriff des Klangbewußtseins als eines tonräumlichen bestimmen müssen, seine statische und dynamische (auf das gegebene und aufgegebene Sein gerichtete) Richtung in ihren je drei Stufen des Empfindens, Denkens, Enddenkens und des Getriebenwerdens, Wählens und Zweckwollens nachweisen müssen. So allein könnte man zu einer theoretischen Durchleuchtung des Klangraums, einer gültigen theoretischen Harmonielehre gelangen, die ihre Gültigkeit in ihrer praktischen Bedeutsamkeit erhärten würde. Alle anderen Versuche müssen Versuche bleiben und sie sind es (mehr oder minder) bis heute geblieben. Übrigens ist das Verfahren des Verfassers keineswegs einfach und fordert emsige und geduldige Leser, die sich vor Zahlen nicht fürchten. Da es aber zu genauer Beschäftigung mit dem Klangleben zwingt, wird es erziehlich wirken, denn jede ernste Bemühung, auch wenn sie die Richtung verfehlte, hat Erkenntniswert. *H. Wetzel*

GEORG GRÄNER: *Paul Gräner.* Mit sechs Abbildungen, einer Handschriftennachbildung und zwei Musikbeilagen. (Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Begründet von Richard Strauß, fortgesetzt von Arthur Seidl. 20. Band.) Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.

Wenn Georg Gräner über seinen Vetter Paul Gräner eine Biographie schreibt, so könnte man zunächst etwas mißtrauisch gestimmt werden. Mag auch kein Biograph ohne Enthusiasmus für den Gegenstand seiner Darstellung denkbar sein, so ist Vetternwirtschaft in der Musikgeschichtschreibung, vor allem in der Lebensbeschreibung, bisher nicht so selbstverständlich gewesen wie im politischen Leben. Man hat in einem solchen Falle recht, an der Objektivität des Biographen zu zweifeln, denn nicht nur die Liebe, auch das Bewußtsein der Familienzugehörigkeit färbt die Brille rot. Und doch legt man dieses Bändchen von und über Gräner mit Befriedigung aus der Hand, denn der Autor, der mit einer gewissen Genugtuung seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu Paul Gräner unterstreicht, hat sich bei aller Liebe für die Kunst Paul Gräners nicht blenden lassen und ist nicht der Versuchung erlegen, die Kunst anderer kleiner zu machen, damit die Kunst Gräners größer werde. Mit der Hingebung des Apologeten und der Leidenschaft des Apostels folgt er der Entwicklung des Komponisten, der als der Komponist der Oper »Don Juans letztes Abenteuer« (von den anderen Opern, Liedern, Chören und Kammermusiksachen zu schweigen) viel genannt wird. Gern verzeichnet man aus dem Büchlein manches Detail, das nur wissen konnte, wer Paul Gräner näherstand, und merkt sich den »dringenden Rat«, den Georg Paulen gibt, uns sein Standardwerk, das er uns bisher schuldig blieb, auf den Tisch zu legen als die Summe alles dessen, was er ist und hat. *Ernst Rychnovsky*

MUSIKALIEN

RUDOLF PETERKA: *Triumph des Lebens. Ein rhapsodisches Vorspiel für großes Orchester. op. 8. Partitur.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Mit jugendlichem Überschwang singt Peterka einen Hymnus an die Freude; kampflos triumphiert in seinem Werk das Leben, ein müheloser Aufschwung führt mit Hilfe von Triolen, Terzengängen, synkopierten Rhythmen, dynamischen Häufungen und anderen wohlbekannten Mitteln zu glanzvollen Fortissimos, und vom heiteren D-dur ausgehend, landet der Komponist in einem strahlenden E-dur. Selten ward der »Triumph« des Lebens effektvoller, niemals unphilosophischer in Tönen geschildert. Gulliver machte auf einem Sektpfropfen eine Reise zu den Sternen, steckte eine Handvoll davon in seine Tasche und brachte sie seinen Kindern als Spielzeug mit. Peterka vollbringt noch Erstaunlicheres, er fährt auf einem Harfenglissando unter Hörner- und Trompetenschall direkt in den Himmel und schüttet dann ein Füllhorn voll wohlklingender Nichtigkeiten über uns arme Erdenmenschen aus. — Nein, so geht's nicht. Auf die Verwendung der effektsichersten Ausdrucksmittel kommt es gar nicht an, sondern darauf, daß man etwas zu sagen habe. Peterka sehe sich einmal die Neunte des alten Beethoven genauer an; dann wird er bescheidener werden. Man kann die Sterne nicht mit Kinderhänden vom Himmel herunterholen.

H. H. WETZLER: *Sinfonische Phantasie für großes Orchester. op. 10. Partitur.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Hermann Hans Wetzler ist einer der wenigen deutschen Komponisten unserer Zeit, die sich trotz wechselvoller Lebensschicksale als Schaffende einen unverwüstlichen Optimismus bewahrt haben. Die kraftvoll männliche Lebensbejahung, die aus seiner Sinfonischen Phantasie spricht, und die gesunde, naive Musizierfreudigkeit, die sich in ihr offenbart, machen sein Werk liebenswert. Bewunderung erheischt die geradezu fabelhafte Beherrschung der orchestralen Technik — diese spielende Leichtigkeit, mit der alle Straußschen und Mahlerschen Mittel und Mittelchen verwandt werden. Darüber hinaus gibt es noch etwas, das sich nicht beweisen, aber immerhin erfühlen läßt: nicht ein Nurmusiker spricht aus diesem Werke zu uns, sondern ein universeller Geist, dessen leidenschaftliches Empfinden durch Reinheit des künstlerischen Wollens und durch starkes Formgefühl gebändigt wird. Gleichwohl, diese Komposition erweckt gemischte Empfindungen. Sie zeigt noch stärker als die sinfonischen Werke von Strauß und Mahler, daß unsere Orchestermusik in eine Sackgasse geraten ist. Wetzler versucht mit großer Kraftanstrengung einen gewaltsamen Durchbruch. Einsichtigere haben kurz entschlossen kehrt gemacht und sich wieder der Kammermusik zugewandt. Die Not der Zeit hat uns von neuem gelehrt, große Gedanken in schmuckloser Form auszusprechen; und die berauschenden Klänge eines sieghaften Orchesters sagen uns nichts mehr, wenn sie, statt Großes zu offenbaren, nur kleine Gedanken in vielgestaltiger Buntheit zum Ausdruck bringen. Auch das Ohr des Laien reagiert nicht mehr auf die vielfältigen Reize einer überkomplizierten Musik, die trotz unheimlicher äußerer Lebendigkeit doch nur ein künstliches Leben hat, weil sie nicht naturhaft gewachsen, sondern nur mit fachlicher Meisterschaft konstruiert ist. Soweit Musik für unsere kulturlose Zeit überhaupt noch lebenswichtig sein kann, suchen wir in ihr gewiß nicht mehr eine blendende Spiegelung äußeren Glanzes und eine immer von neuem gesteigerte machtvolle Technik, sondern jene Einfachheit, Wahrhaftigkeit und Innerlichkeit, die unseren besonderen Wert in der Völkergemeinschaft ausmacht, und von der wir uns, auch in der Kunst, allzu weit entfernt hatten. — Wetzlers Hauptthema entstammt dem Doppelkonzert von Brahms, mitten hinein klingen die Parsifalglocken und zwischendurch hören wir ein Dutzend kleine Motive von Richard Strauß. Fremdes und eigenes ergibt dabei in wirkungsvoller Verarbeitung und geschickter Verallgemeinerung einen prächtigen Ohrenschmaus, aber während das Ohr schwelgt, hungert und dürstet unsere Seele nach einer ganz anderen Musik. Und nichts klingt nach einer Aufführung in uns fort; ohne tiefere Erregung, ohne innere Bereicherung kehren wir in den grauen Alltag zurück. *Richard H. Stein*

SERGE BORTKIEWICZ: *Kompositionen.* Verlag: D. Rather, Leipzig und Hamburg.

In den zwei Heften des op. 21, die sich »Der kleine Wanderer« betiteln und je 9 Stücke für Klavier enthalten, bietet der Tonsetzer eine sehr erfreuliche musikalische Gabe, die ihn bei der klavierspielenden Jugend rasch be-

liebt machen dürfte. Wenn er die Sätze als »Miniaturen« bezeichnet, so hat dies nur im Hinblick auf ihre Knappheit Berechtigung, denn inhaltlich erscheinen sie mir wertvoller als manche unter anspruchsvollerem Titel einherstolzierende Arbeit. Daß einige unter dem Einfluß der Schumannschen »Kinderszenen« stehen, halte ich nur für löblich, zumal da sie in der Erfindung durchaus selbständig sind. Gleich die »Vorbereitung zur Reise« ist ein ganz reizendes Stückchen, »Im Schlitten« erfreut durch eine mit einfachsten Mitteln erzielte Tonmalerei und »Abfahrt des Zuges« ist ein Sätzchen, das in schlichten Variationen eines kurzen Motivs die immer schneller werdende Fahrt überraschend anschaulich schildert. Späterhin bemüht sich der Komponist, teils landschaftliche Eindrücke in Tönen darzustellen, wofür der Kanon »Durch die Steppe« ein sehr wirksames Beispiel ist, teils die Reisestationen seines kleinen Wanderers durch Musikstücke zu charakterisieren, die für die Volkseigenart des betreffenden Landes bezeichnend sind. »Der kleine Zigeuner« (eine lisztisch anmutende kurze Rhapsodie) und der entzückende Wiener Walzer »An der Donau« seien besonders hervorgehoben. Im 2. Heft geht es auf der musikalischen Rundfahrt nach Rom, Neapel, Spanien und Norwegen, wobei der rechte Ton sehr glücklich getroffen wird. Dagegen ist das Adagiosätzchen »Altdeutschland« nicht eben bedeutend. Da der Tonsatz allenthalben geschickt, die Erfindung meist flüssig, die Harmonie apart und oft in gutem Sinn modern ist und die Ausführung keine großen Schwierigkeiten bietet, so darf man von der ausgedehnten Europareise, die der Tonsetzer seinen Spieler machen läßt, sagen: sie ist angenehm und bringt Gewinn.

Weit anspruchsvoller gibt sich Bortkiewicz in den *»3 Stücken für Klavier«* (op. 24), deren Titelseiten leider völlig französisch sind, ein Umstand, dessen sich ein deutscher Verlag schämen muß. Auch hier hält sich der Tonsetzer an stilistische Vorbilder, ohne jedoch Nachahmer zu werden. Das »Nocturno« atmet Chopinsche Empfindung und Anmut, der »Groteske Walzer«, der mit seinen leeren Quinten teilweise etwas hart klingt, ist eine Art Karnevalsszene und dürfte einer Kabarett-tänzerin willkommene Anregung bieten, da er melodisch und rhythmisch gleich abwechslungsreich ist. Am wertvollsten erscheint mir das »Impromptu«, das sowohl in der Erfindung wie pianistisch über die landläufige Klaviermusik hervorragt. Alle drei Stücke verraten den gebildeten Musiker und genauen Kenner des Klaviers.

Bortkiewicz' Cellokonzert in einem Satze op. 20 liegt hier auch in einer Ausgabe mit Klavierbegleitung vor. Bei dem oft beklagten Mangel an neueren Cellokonzerten darf man alle Cellisten auf dieses mit gutem Gewissen hinweisen, denn es ist, obwohl in einem Satze reich an Kontrasten, erfreut durch den großen Zug des Ganzen und viele hübsche, ja teilweise sehr schöne Einzelheiten, ist für das Soloinstrument dankbar geschrieben und gibt dem Spieler Gelegenheit, sowohl in der Kantilene edlen Ton und Empfindung zu entfalten als auch mit technischer Virtuosität zu glänzen. Die Klavierbearbeitung der Orchesterpartitur scheint geschickt und den Instrumentalfarben entsprechend zu sein. *F. A. Geißler*

FRIEDRICH HEGAR: *Ballade für Violine mit Orchester. op. 45.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Das aus romantischem Geist geborene Stück dürfte sich bald der Beliebtheit unserer Geiger erfreuen. In gerader Art musiziert hier ein Musiker etwa im Stil Webers und weiß der schlichten Linie seiner Gedanken ein schönes Kleid umzuhängen. Das Soloinstrument kommt absolut zu seinem Recht, ist dankbar behandelt und wird niemals vom Orchester gefährdet, dessen durchsichtige und feine Instrumentation sich überall der Geigenstimme anschmiegt und uns den kultivierten Meister verrät, den wir bisher in Friedrich Hegar schätzen gelernt haben.

J. v. WERTHEIM: *Sinfonische Variationen über ein eigenes Thema für großes Orchester. op. 19.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Man sollte keine Variationen über ein eigenes Thema schreiben, das überhaupt kein Thema ist. Hier liegt der Grundmangel des Werkes; und darum kehrt er auf jeder Seite wieder, auch da, wo der Komponist aus seiner allzu konservativen Richtung einmal heraus möchte, um etwas Eigenes zu sagen. Aber da hat ihn sein Thema schon am Kragen, und er muß wieder in die Zwangsjacke, ob er will oder nicht. Dabei wird das Ganze nicht einmal zu einer annehmbaren Kopie älterer Meister, denn wenn man schon in ihrer Art schreiben will, muß man es eben können; so ist die Kadenz etwas, das mit strengster Gewissenhaftigkeit behandelt sein will, sonst gibt es dilettantische Machwerke schlimmster Art. Hat der Komponist z. B. schon einmal die ersten sieben Takte seines Themas im Orchester

gehört? Es würde ihm doch wohl Angst dabei werden. Auch die Instrumentation ist zu dick und hart an einigen Stellen geraten, trotz Harfe und Celesta, die meines Erachtens nach hier gänzlich fehl am Ort sind und die Zwiespältigkeit des Ganzen noch erhöhen. Nichts ist so häßlich als diese dicken Bläsersätze im Forte. Ich lege dem Komponisten diesbezüglich dringende Lektüre Straußscher Partituren ans Herz. *Herbert Windt*

LUDOMIR ROZYCKI: *Quintett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Klavier. op. 35.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Keine Kammermusikvereinigung, die nur etwas künstlerischen Ehrgeiz hat, sollte an diesem Klavierquintett vorübergehen. Der Tonsetzer, der zu den führenden Mitgliedern der Gruppe der sog. *jungpolnischen* Komponisten gehört und vor allem durch Orchesterwerke sich bisher einen Namen gemacht hat, versteht es, durch eigenartige Harmonik seinen schwungvollen, großen Gedanken ein reizvolles Kleid zu geben, das er noch durch recht dankbare, klangvolle Behandlung der einzelnen Instrumente schmückt; von diesen verlangt er freilich nicht wenig. Gern gebe ich zu, daß er von einem gewissen Schwulst sich nicht immer frei hält und auch gelegentlich etwas zu breit wird, aber selbst bei diesen Stellen empfinde ich wenigstens durchaus nicht Langweile oder etwa Unbehagen; vor allem bleibt Rozycki immer anziehend als Melodiker. Im ersten Satz ist das breite Hauptthema so großzügig, daß es in einer Sinfonie mit Ehren bestehen würde; einen schönen Gegensatz bietet dann die warme, gar nicht weichliche Gesangsmelodie. Der Satz, der durch mehrfachen Wechsel des Zeitmaßes und der Tonarten sehr abwechslungsreich gestaltet ist, wirkt gewaltig wie ein erschütterndes Seelendrama. Choralartig, aber bald unterbrochen von einer Art Rezitativ des Violoncells, beginnt der mit allerhand klanglichen Feinheiten ausgestattete langsame Satz; er gipfelt in einer herrlichen, sich allmählich schwungvoll steigernden Kantilene; zu dem Choralmotiv gesellt sich nachgeahmter Glockenklang, so daß man sich wohl ein feierliches Hochamt in der Kirche (Totenfeier?) vorstellen kann. Eine sehr geschickte und gelungene Verbindung von Scherzo und Finale stellt der dritte und wohl an Wert die beiden vorhergehenden noch überragende Satz dar. Er beginnt recht anmutig, mit vornehmer Lustigkeit, wird darauf schwermütig und nimmt in der Andante tranquillo zunächst in es-moll einen Aufschwung, der genial genannt werden muß und des größten Eindrucks sicher ist. In der Verarbeitung der Gedanken entfernt sich der Tonsetzer in der Hauptsache ebensowenig wie in der musikalischen Architektur von dem Vorbild der Klassiker, dem er sich freilich nicht sklavisch anschließt; er beherrscht den äußeren Apparat glänzend, aber sein Hauptverdienst ist, daß er in diesem Quintett wirklich seelisch zu packen versteht, daß seine Musik aus dem Herzen kommt und ihre Entstehung nicht dem klügelnden Verstand verdankt.

EGON KORNAUTH: *Klavierquartett. op. 18.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.
Ein groß angelegtes und auch großzügiges Werk, das in der Harmonik oft eigene neue Wege einschlägt und auch inhaltlich recht fesselt, Freunde der Hausmusik aber meist vor zu schwere Aufgaben stellt; insbesondere verlangt der Klavierpart einen sehr gewiegten Spieler. Stürmische Energie spricht aus dem Hauptteil des ersten Satzes; in diesen ist ein recht melodiöses, wiegendes Intermezzo eingeschoben, das durch Zartheit im Ausdruck und feines Figurenspiel sich auszeichnet. Edle, vornehme Empfindung mit stark romantischem Einschlag herrscht in dem langsamen Satz, der höchst stimmungsvoll ist und dem Komponisten nur Freunde gewinnen kann. Gediegen ist der marschartige Schlußsatz, dessen plastische Themen trefflich verarbeitet sind. Für den Gebrauch in Konzerten sei daher dieses Klavierquartett bestens empfohlen.

HELLMUT KELLERMANN: *Sonate für Violine und Klavier. op. 9.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Der junge Komponist, der bisher hauptsächlich als Dirigent hervorgetreten ist, übrigens ein Sohn des bekannten Liszt-Schülers, besitzt entschieden kompositorische Begabung, doch ist die vorliegende Sonate noch gar zu sehr als ein Werk der Sturm- und Drangperiode anzusehen. Von den drei ziemlich knappen Sätzen hat mich der in der Hauptsache zart empfundene langsame in bezug auf Erfindung am meisten gefesselt. Er ist auch nicht ganz so unruhig in der Harmonik und Rhythmik wie die Ecksätze. Trotz aller modernen Neigungen fühlt sich Kellermann doch veranlaßt, im ersten Satz eine Fuge zu bringen, die zeigt, daß er etwas Tüchtiges gelernt hat. An beide Spieler werden gar zu große Anforde-

rungen gestellt. Inbesondere wird von dem Geiger eine Treffsicherheit in den unbequemsten Lagen verlangt, wie sie eben nur ein Nichtgeiger zumuten kann. Auch wird die Geige so hoch hinaufgeführt, daß kaum noch die nötige Tonschönheit zu erzielen ist. Eine Sonate darf die Schwierigkeiten nicht so häufen wie ein Konzert.

GÜNTHER RAMIN: *Sonate für Violine und Klavier. op. 1.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Selbst wer nicht weiß, daß Ramin gerade als Bachspieler seinen Ruf als Organist begründet hat, wird ohne weiteres feststellen, daß der Komponist, so sehr er sich auch als moderner Musiker fühlt, doch durchaus auf Bach fußt. Bei aller Anerkennung seiner Beherrschung der musikalischen Ausdrucksformen erscheint mir seine eigentliche Erfindung nicht übermäßig stark. Melodik, Harmonik und die ganze Aufmachung dieses dreisätzigen, für beide Spieler keineswegs leichten Werks sind mir reichlich gesucht vorgekommen. Durchaus natürlich gibt sich wenigstens das zweite Thema des Schlußrondos, doch enthält auch der erste Satz manches Schöne, ebenso auch das in der Form einer freien Phantasie gehaltene Adagio. *Wilhelm Altmann*

LISZT-D'ALBERT-ALBUM: *Auswahl aus den Klavierwerken von Franz Liszt, durchgesehen und bezeichnet von Eugen d'Albert. 3 Bände.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

D'Albert hat sich durch diese Auswahl Lisztscher Klavierstücke, die er zum großen Teil bei ihm selber studiert und nach seinen Intentionen phrasiert hat, den lebhaften Dank aller Klavierspieler erworben, die nach gutem, technisch bildendem Übungsmaterial ausschauen. Daß den originalen Schöpfungen Liszts kein sehr hoher Eigenwert zukommt, kann man allerdings auch an diesen Bänden wieder feststellen; auch von den Transkriptionen gibt es einige, bei denen das Brillantfeuerwerk seiner Bearbeitung, das sich überall schematisch gleichbleibt, mit dem inneren Gehalt der Originalmelodien in schreiendem Widerspruch steht. Die Sammlung zeigt, wie vieles von dieser Lisztschen Transkriptionskunst heute schon endgültig verblaßt ist. Der technische Wert der Stücke bleibt davon unberührt.

ROBERT KAHN: *Zwischen Sommer und Herbst. 11 Klavierstücke. op. 67. 3 Hefte.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

WALTER NIEMANN: *Suite für Klavier. op 87.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

JEAN SIBELIUS: *13 morceaux pour le piano. op. 76.* Verlag: Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

CHARLES MORLEY: *Kleine Geschichten. 12 leichte und instruktive Klavierstücke für die Jugend. Neue Ausgabe, revidiert und mit Fingersatz versehen von Eccarius Sieber. 2 Hefte.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Robert Kahn schenkt uns auch in diesen neuen Heften vornehme, echt musikalische Musik, empfindungstief, geistvoll und erfreulich rein in der Architektur. Den Preis möchte ich der weichen und innigen Nr. 3 und der frisch perlenden Nr. 7 erteilen. — *Niemanns* neue Suite steht nicht auf derselben Höhe wie die vorhergehenden Werke des sehr sympathischen Komponisten. Der stark verschleierte Ton des ganzen Werkes wirkt ermüdend, auch ist die melodische Erfindung dünner und weniger originell, als wir es sonst bei ihm gewohnt sind. — Auch unter *Sibelius*' neuen kleinen Tonbildern sind mehr als die Hälfte unbedeutend und mager. Einzig die Nr. 1 (esquisse), 2 (etude) und 8 (pièce enfantine) sind empfehlenswert. Einzelne zu stark aufs charakteristische hin gearbeitete Stücke lassen eine gewisse Armut der Erfindung besonders deutlich hervortreten. — *Morleys* Kinderstücke sind schlecht und rechte Übungsmusik für den Klavierschüler ohne irgendwelche Individualität.

UMBERTO CAPELLA: *Composizioni per pianoforte.* 7 Hefte ohne Opuszahl. Verlag: Carisch & Co., Mailand.

Die Kompositionen sind verschiedenwertig, sämtlich nur Zeugnisse eines kleinen Talents, das von seinen musikalischen Einfällen vielfach nicht Gebrauch zu machen weiß. Vier Hefte mit verschiedenen Titeln (»Ultimo convegno«, »Preludiando«, »Barcarola«, »Fantasticando«) sind auch sehr dünn in der Erfindung und gehen ohne tieferen Eindruck am Ohr vorüber. In den beiden Heften »Pensieri musicali« regt sich die Phantasie des Musikers stärker, besonders in der Gavotte. Die drei kleinen Fugen des letzten Hefts sind hübsche Übungsstücke für Anfänger, dem Andenken Hugo Riemanns gewidmet.

GENNARO FABOZZI: *Studio per pianoforte. op. 9 Nr. 3* (aus »Schizzi musicali«). G. FREGATTA: *La rigonverse, étude de concert pour piano.* Verlag: Carisch & Co., Mailand.

Die Studie von Fabozzi ist ein entzückendes, melodiöses Stück mittlerer Schwere: ein echt musikalisches Empfinden ringt sich in Sechzehntelläufen eines Allegretto commodo zum inneren Wert frei. Der Konzertetüde *Fregattas*, die eine Dissonanz an die andere hängt, ohne je zu einem wirklichen Melodieanfang zu gelangen, kann außer dem technischen Übungswert für Auge und Hand kein Verdienst zugestanden werden.

G. LINDER: *Morceaux pour piano. op. 19, 20, 24, 25.* Verlag: Carisch & Co., Mailand.
Fünf Stücke voll Reiz und Stimmung, hie und da voll heißer Schwermut. Besonders gelungen sind op. 19 (»Un matin de dimanche«) und 25 (»Pastorale«). *Albert Leitzmann*

JOHANNES CONZE: *Basso Ostinato und Quadrupel-Fuge über ein Beethoven-Thema für Klavier, op. 12.* Verlag: N. Simrock, Berlin.
Einzig die Heranziehung von Beethoven möchte man bei diesem achtzehn inhaltreiche Seiten starken Klavierwerke lieber vermieden sehen. Einmal hätte sie sich durch unauffällige geringfügige Änderungen überflüssig gemacht; dann hat Beethoven selbst durch sein kurzes Fugato über das Thema, das erste der Hammerklavier-Sonate, jede weitere kontrapunktische Behandlung dieser Noten eigentlich abgeschnitten. Das alles bezieht sich aber nur auf die 8 Takte lange Einleitung; im folgenden hat Conze so viele besonders pianistisch glückliche Momente, die alle zwanglos an der Hand der durchgeführten einfachen Motive erscheinen, daß jeder nicht ausschließlich aufs Auswendigvortragen eingestellte Spieler seine helle Freude haben muß. Können und Eingebung wirken gewinnend zusammen.
Max Steinitzer

ROBERT KAHN: *Suite für Violine und Klavier. op. 69. Nr. 4. »Elfe«, Nr. 5. »Burleske«.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Wirkungsvolle Vortragsstücke fürs Haus.

PAUL GRAENER: *Lieder. op. 57.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Das wertvollste Stück unter diesen sechs Liedern ist das dritte, »Meer« betitelt, denn hier verbindet sich mit großer Anschauung eine breite melodische Linie und ein das Ganze zur Einheit schließender Klavierpart. Die anderen verlieren sich in Kleinmalerei und finden den großen Zug nicht, bleiben zarte, zerfließende Gesänge, ohne zum Liede zu werden. Ein hübsches, auch für den Konzertsaal geeignetes Wiegenlied schließt die Reihe ab.

E. B. ONEGIN: *Marienlieder.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Im Gegensatz zu Graener, der vom Text ausgeht, legt Onegin seine Lieder auf die breite Gesangslinie an. Man fühlt, daß sie für seine Frau geschrieben wurden. Zwar bieten sie mehr eine durch archaisierenden Ton interessant gemachte Oberfläche als Tiefe, aber der Liedcharakter ist gewahrt. Nur das dritte Stück (»Durchs Leben«) zerbröckelt. Am besten glückten das auch im Klavierpart sehr hübsch klingende, reizvolle Mariengarn und das Ave Maria, gratia plena.

JOSEPH MARIA MRACZEK: *Drei Lieder.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Die stürmische erste Nummer »Glut«, auf einem etwas milden Text von Ricarda Huch, ist irgendwo Straußens Cäcilie begegnet, die zweite, »Mutter«, rundet sich nicht zum Liede, und die dritte ist ein harmloses Wiegenlied fürs Haus. *Max Hehemann*

PAUL CLAUSSNITZER: *24 ganz leichte und kurze Orgelstücke für ein Manual. Werk 44.* Verlag: N. Simrock, Berlin 1922.
Der Komponist bietet hier anregendes, den Sinn für polyphone Setzweise weckendes, gut brauchbares Studienmaterial für den Anfangsunterricht als Ergänzung zu jeder Orgelschule und zugleich als Muster für kurze Einleitungen von Chorälen im Gottesdienst.

JOHANNES CONZE: *»Christ ist erstanden.« Vorspiel und Choralfuge für Orgel. Werk 13.* Verlag: N. Simrock, Berlin 1922.
Die ansprechende Komposition nach Vorbildern des 18. Jahrhunderts stilkundig und wohlklingend gearbeitet, ist bei knapper Fassung recht verwendbar, dabei nicht schwer ausführbar, und sei für Kirchenkonzert wie für gottesdienstliche Zwecke empfohlen.
Ernst Schnorr von Carolsfeld

OPER

BERLIN: Vergeudung der Kräfte: *Fredegundis*, Oper von *Franz Schmidt*, ist von der Staatsoper uraufgeführt, im übrigen begraben worden. Schmidt, einst Cellist der Wiener Hofoper, Musikant ohne Sonderungsvermögen, im Wagnertum befangen, ohne Beziehung zum Theater und zur Gegenwart, hat trotzdem an der früheren Königlichen Oper mit Notre Dame einiges Glück gehabt. Hier, in Fredegundis, von Welleminsky und Warden nach Felix Dahn zurechtgemacht, reibt er sich an einem Stoff, der auch einen anderen schwer entzünden könnte; erstickt im Parsifalnachklang und kann selbst seine eingeborene Kraft nicht entfalten. Auf verlorenem Posten müht sich die theaterblütige *Elisabeth Klepner*, die noch Zukunft hat, und führt die Sache Franz Schmidts leidenschaftlich *Stiedry*. Man muß das Werk begraben.
Auch der vom Deutschen Opernhaus ausgegrabene Einakter »*Flauto Solo*« *d'Alberts*, 17 Jahre alt, und ein Zeugnis der frühen Verantwortungslosigkeit des betriebsamen Vielschreibers, wäre in das papierene Grab zurückzulegen. Die Fingerfertigkeit im Entlehnungsstil, die letzte Stillosigkeit ist, bleibt zu bewundern. Die »Meistersinger« sind auf das Format eines musikalischen Spaßes gebracht, der sie als Folie für Abfälle auf dem Gebiet der heiteren Muse benutzt. *Krasselt* hatte sich, unter Mithilfe *Mizzi Finks* und anderer, damit abzufinden. Glücklicherweise aber hatte er auch für *Julius Bittners* Singspiel »*Das höllisch Gold*« eintreten dürfen. Es ist wirklich Edelmetall in diesem Werkchen, das ein Stück echten Volkstums, Musikantentums, grotesken Humors bedeutet. *Frieda Wolf*, *Harry Steier* und der vielversprechende Tenor *Jaro Dworsky* dienen ihm.
Dies das Neue. Daneben das Auf und Ab des Opernbetriebes. Hier eine durch den Zusammenklang erster Kräfte, *Kemp*, *Wildbrunn*, *Arndt-Ober*, eindrucksvolle »Walküre« der Staatsoper; dort ein bastardhafter »Barbier von Sevilla« der Großen Volksoper. Wirtschaft, Direktor Lange! *Adolf Weißmann*

AACHEN: In der Oper warten wir noch auf große Kunstereignisse, an denen die vergangene Spielzeit so reich war, wo Dukas Ariane und Blaubart, Walter Braunfels Die Vögel, E. T. A. Hoffmanns Undine und Viebigs Nacht der Seelen dem Spielplan ein besonderes Gepräge gaben. Anzumerken ist die von dem Intendanten *Francesco Sioli* szenisch und von *Erich Orthmann* musikalisch geleitete Salomeaufführung mit *Maria Janowska* als Salome und *Gotthold Ditter* als Jochanaan, ebenso eine gute Darbietung von Puccinis Manon Lescaut. Wagner ist mit Tannhäuser, Walküre und Siegfried, Verdi mit Traviata und Aida, Bizet mit Carmen zu Worte gekommen. Neben Francesco Sioli sind Erich Orthmann, als Kapellmeister eine geborene Führernatur von seltener Begabung und Energie, *W. Aron*, ein zeitgemäßen Ansprüchen gerecht werdender Spielleiter, nicht zuletzt die tüchtige Bühnenbildnerin *Anke Oldenburger* mit Erfolg bestrebt, die Leistungen unserer Opernbühne über ein anständiges Mittelmaß herauszuheben. Angekündigt sind die Gezeichneten von Schreker und Boris Godunow von Mussorgski. *W. Kemp*

BREMEN: Die Oper hat sich nunmehr mit ihren neuen Gesangskräften *Philomela Herbst* (dramatischer Sopran), *Ludwig Hofmann* (Bassist), *Karl Machatsch* (lyrischer Tenor) in ernster und ergebnisreicher Arbeit unter den beiden Kapellmeistern *Walter Wohllebe* und *Manfred Gurlitt* ein ausreichendes Repertoir gesichert, in dem freilich immer noch Tiefland, Mignon, Rigoletto und Traviata am häufigsten auf dem Zettel stehen. Doch hat auch der Tannhäuser eine hervorragend schöne, die reichen Mittel unserer staatlich verwalteten Oper im Orchester, Chor und Ballet in geschmackvoller und künstlerisch einwandfreier zur Schau stellenden Neueinstudierung erfahren. Eine erfreuliche Weihnachtsbescherung war die kostbare Neuinszenierung der Zauberflöte, die nun wieder, trotz der hohen Preise, die musikliebenden und schaulustigen Massen ins Theater lockt. Dazu kamen noch Lortzings »Beide Schützen« und, um auch was für anspruchslose volkstümliche Backfischromantik zu tun, Neßlers unsterblicher »Trompeter von Säkkingen«. In der Zauberflöte bewährten sich die neuengagierten Kräfte *Ludwig Hofmann* als Sarastro und *Karl Machatsch* als Tamino, als Venus im Tannhäuser *Philomela Herbst*. Eine besondere Bedeutung erlangte der »Trompeter« für unsere Oper, indem er einem jungen Sänger, *Georg Peisner*, Gelegenheit gab, edelstes Stimmaterial, natürliche Spielbegabung und angeborenes musikalisches Empfinden zu zeigen.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: *Heinrich Tietjen*, der neue Leiter unserer Operngeschicke, bemüht sich auch weiterhin mit glücklichstem Erfolg, unseren während der letzten Jahre arg verrotteten Spielplan auf eine gesunde Basis zu stellen. In welcher Richtung sich seine rastlose Arbeit (er ist noch immer sein eigener Hauptregisseur) bewegt, ist leicht zu erkennen. Dem »Rienzi« Wagners und dem »Orpheus« Glucks folgte ein reizender, die drei »Operetten« Wolfgangs Amadei zusammenfassender Mozart-Abend, an dem nur die Wahl der Louis Schneiderschen Bearbeitung oder vielmehr Verballhornung des »Schauspieldirektor« zu bemängeln war, und ihm wiederum eine szenisch glanzvolle Neuausgabe des »Oberon« in engster Anlehnung an das Londoner Original. Daß Tietjen durchaus kein musikalischer »Chauvin«, sondern lediglich darauf bedacht ist, den Schöpfungen der deutschen Meister die ihnen allzu lange vorenthaltene Vormachtstellung wieder einzuräumen, bewiesen drei andere, kleinere Repertoireauffrischungen: Maillarts »Glöckchen des Eremiten«, Délibes' »Der König hats gesagt« und Donizettis »Don Pasquale«. Bei alledem kämpft der Intendant vorläufig mit dem Mangel an hervorragenden Einzelkräften. Er hat die solistischen Überbleibsel des früheren Regimes übernehmen müssen und ist zu spät ans Steuerruder gelangt, um noch die Möglichkeit zu finden, alle Lücken zu stopfen, die der Abgang einer Anzahl unserer besten Sänger offen gelassen hat. Unter diesem fatalen Umstande hatte auch die von *Ernst Mehlich* schwungvoll dirigierte »Oberon«-Aufführung einigermaßen zu leiden, in der sich eigentlich nur *Bella Fortner-Halbaerth* (Rezia) und *Elli Mirkow* (Fatime) ihrer Aufgaben würdig erwiesen. Dafür entschädigten in dieser grandiosen Feerie mehr als bei anderer Gelegenheit die szenischen Wunder, die Tietjens geschmacksichere Regievirtuosität unserer mit technischen Hilfsmitteln nur karg gerüsteten Bühne abrang. Er wird sich nunmehr bald der Aufgabe widmen müssen, unserer Oper ein stärkeres, solistisches Rückgrat zu geben. Bei der reformatorischen Energie, die Tietjen auf allen anderen Gebieten des Kunstbetriebes entfaltet, ist ihm wohl zuzutrauen, daß er auch hierbei gut abschneiden wird. Insbesondere bedarf das Tenorfach dringend einer durchgreifenden Neubesetzung, zumal nachdem *Adolf Löltgen*, dessen Wiedererscheinen gesichert schien, uns bisher im Stiche gelassen hat. Selbst der mit sprudelnder Lebendigkeit von Mehlich und *Julius Wilhelmi* vorgeführte »Don Pasquale«, in dem sich neben den feinen Buffi Wilhelmi und *Karl August Neumann* als spitzbübische Norina *Margret Pfahl* reizvoll hervortat, mußte sich ohne einen rechten Tenor-Amoroso behelfen. Der junge Russe, der diese Partien zurzeit bei uns vertritt, besitzt Stimme, aber weder die dazu gehörige elegante Technik, noch eine halbwegs genügende Herrschaft über die deutsche Sprache. *Erich Freund*

DRESDEN: Kurz vor Weihnachten hat *Fritz Busch* das Wagnis eines modernen Opernabends unternommen und *Paul Hindemiths* »Mörder, Hoffnung der Frauen«, *Busonis* »Arlecchino« und *Stravinskys* Ballett »Petruschka« zusammengestellt. Hindemiths Werk erzielte trotz der kaum verständlichen Expressionistik seines Textes den entschiedensten Erfolg durch den starken dramatischen Atem der wirklich hoch talentvollen Musik, Busonis Comedia del arte wirkte als ein hübscher, geistreicher, aber ungebührlich in die Länge gezogener Scherz, Stravinskys Werk gefiel namentlich dank der hübschen choreographischen Aufmachung durch Ballettmeisterin *Susi Hahl*. Jedenfalls war der Abend ein interessantes und auch dankenswertes Zugeständnis an den Geist jüngster Musik; im Spielplan halten ließ er sich natürlich nicht; schon bei den ersten Wiederholungen blieb das Publikum weg. Zum Weihnachtsfest gab es dann schöne »Parsifal«-Aufführungen, in deren einer der junge Bassist *Willy Bader* erstmals sehr eindrucksvoll den Gurnemanz sang; dieser Künstler wird, wenn seine Entwicklung abgeschlossen ist, noch von sich reden machen. Zur Jahreswende hat *Fritz Busch* dann zwei sehr gegensätzliche Werke als Dirigent neu übernommen: die »Salome«, die er mit einer eigentümlichen Verschmelzung von auslegender Klarheit und elementar draufgehendem Schwung verlebendigte, und die »Fledermaus«, in die durch ihn ohne Mätzchen, ohne übertriebenes Feilen eine klangfreudige, frisch schwungvolle Sektstimmung kam. Da gleich darauf das neue Jahr mit einem wundervollen »Meistersinger«-Abend begann, war erneut ein Nebeneinander gegensätzlicher und doch gleichmäßig gelungener Aufführungen festgestellt. Infolgedessen fielen die Neujahrsbetrachtungen, die man in Publikum und Presse der Oper widmete, im Gegensatz zu den letzten Jahren sehr optimistisch aus. Allgemein erkennt man den Aufschwung, den das Institut durch Berufung von Fritz Busch ge-

nommen hat, freudig an und hofft das Beste für die Zukunft. Das neue Jahr brachte nun zunächst einen Gruß aus der Vergangenheit: *Karl Perron*, der seit zehn Jahren von der Bühne geschiedene Meistersänger, gab ein Ehrengastspiel als Marke im »Tristan«, und schuf damit einen Eindruck von unerwarteter Eindringlichkeit; die Stimme gehorchte dem eminenten gesangstechnischen Könner noch überraschend und die mächtige Gestaltungskraft seiner genialen Persönlichkeit ist sich gleich geblieben. Wir haben jedenfalls lange keinen so ergreifenden, durchgeistigten Marke gehört und gesehen wie von diesem 66jährigen Ehrenmitglied der Dresdner Oper.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Zu Novitäten hat man sich bisher noch nicht aufgeschwungen. Dagegen ist man nach Kräften bemüht, sämtliche Neueinstudierungen auf ein möglichst hohes Niveau zu bringen. Durchaus befähigte Mozartsänger und -darsteller machten sich im Verein mit den Leitern (Musik: *Georg Széll*, Regie: Dr. *Paul Grüder*) um eine in jeder Hinsicht vollauf gelungene Aufführung von »Cosi fan tutte« verdient. Die echte wiedererweckte comedia del' arte! Für die nächste Zeit ist Pfitzners »Rose vom Liebesgarten« vorgesehen.

Carl Heinzen

ESSEN: Aus dem üblichen gut gepflegten Spielplan hebt sich die glückliche Neueinstudierung von Richard Straußens Rosenkavalier hervor, die, von *Ferdinand Drost* fein abgetönt und temperamentvoll geleitet, in der Marschallin von *Mary Diercks*, dem Oktavian von *Ottilie Schott* und der Sophie von *Käthe Breuer* großen stimmlichen Reiz vereint und in *Bruno Bergmann* ihren Baron Ochs besitzt.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Und sie kam und warf *keinen* Schatten; weder dem Dichter, noch dem Komponisten, noch dem Publikum. Das bißchen Schatten, das der Beleuchter im dritten Akt vorschriftsgemäß auf den Bretterboden der Bühne zu werfen hatte, konnte nicht Symbol sein für eine wahre Fruchtbarkeit, die dem Leben gilt. Es war ein schmerzliches Erkennen der Grenzen, die dem Bühnenkomponisten *Richard Strauß* gesetzt sind, vor allem aber auch seiner verhängnisvollen Bindungen an eine Zeit, aus der wir Junge uns schleunigst loszulösen trachten. Schmerzlich, denn wir wissen, was wir dem Meister schulden und was wir gerade an dieser »*Frau ohne Schatten*« in rein musikalischer oder artistischer Hinsicht zu bestaunen haben. Im ganzen scheint uns der erste Akt am wertvollsten, der zweite und dritte je und je schwächer und langweiliger, fast bis zur Gleichgültigkeit. Der raffinierte Apparat, oft weite Spannen leer laufend, stumpft die Sinne; doch war er gerade in Frankfurt glänzend vertreten. Lange, mühsame Vorarbeit des Regisseurs *Ernst Lert* und des Kapellmeisters *Eugen Szenkar* hatte da unter wesentlicher Beihilfe des Malers *Ludwig Sievert* und des Chordirektors *Richard Buchholz* eine in Bild und Klang gleich durchgearbeitete, leuchtkräftige und zusammengeschlossene Aufführung gezeitigt, deren orchestrales und solistisches Niveau heute nur mehr von ganz wenig Schwesterinstituten erreicht werden mag. Für die am größten aufgerissene und aktivste Partie der Amme war in der Altistin *Magda Spiegel* eine Kraft einzusetzen, deren ausdrucksgewaltige Stimme und Gebärde nicht nur die Aufgabe erfüllten, sondern aus eigenem Überfluß über manch notorisch toten Punkt des Geschehens hinwegrissen. Bei Besetzung des »hohen« Menschenpaares tat man zwar mit der Wahl *Otto Fangers* zum Kaiser keinen günstigen Griff (hier hätte statt des sonst so tüchtigen Heldentenors nach dem Rollencharakter unbedingt sein lyrischer Stimmgenosse figurieren müssen); um so wertvoller erschien aber die in ihrer durchaus vornehmen Steigerung und Entwicklung ergreifende Kaiserin von *Else Gentner-Fischer*. Das »niedere« Paar fand durch die in melodramatischen Charakterrollen oft erpropte *Emma Holl* und den in die Rolle des guten »Breitspurigen« hineingeborenen *Robert vom Scheidt* geradezu ideale Verkörperung. Demnächst ist *Karl Giebels* Geisterbote, *Elisabeth Kandts* Falkenstimme zu rühmen und auch den Soloensembles, die überwiegend aus ausgewählten Kräften gebildet waren, Dank abzustatten. Der wurde vom Publikum in reichstem Ausmaße gespendet, als gerechtes Echo einer zwar leider ephemeren, aber doch notwendigen Tat. So sehr sie das ganze Opernhaus anspannte, so blieben doch noch Zeit und Kräfte frei, um daneben eine Neueinstudierung von Verdis »*La Traviata*« zu ermöglichen, die ausdrücklich unter diesem Titel und mit entsprechender Herausarbeitung des Schicksals der »Verirrten«, im reichen typisierenden Kleide des Empire geboten wurde. *Ludwig Rottenberg* betonte und erneute vor allem die lyrischen

Reize der Partitur und ließ den Sängern ihr hier ja verbrieftes Recht. Und sie zeigten sich dessen würdig: *Maria Gerhard*, die neue Koloratursängerin, als noble und viel vermögende Vertreterin ihres Faches; an ihrer Seite *John Gläser* als der durch Glanz, Weichheit und Biegsamkeit seines Organs gegebene Partner. Das Werk erklang als Weihnachtsgabe für die Erwachsenen. Geringer war — heutigem Brauche ganz entgegen — diejenige für die Kinder. Denn das von *Hedwig Michel* und *Franziska Becker* nach allerlei Vorlagen gezimmerte und geleimte Spiel vom Holzkasperle »*Tuttifäntchen*« kann eigentlich nur dank der frischen, einfältigen Musik des auch solchen Stoff erstaunlich sicher bewältigenden *Paul Hindemith* ein paar Nachmittage lang am Leben gehalten werden. Es lohnt nicht, darüber nachzudenken. Schon tritt, lange angekündigt und erwartet, Pfitzners »Palestrina« in Sicht.

Karl Holl

HAMBURG: Stärkere Eindrücke zu vermitteln und Aufführungen von besonderem Nachdruck zu geben, war beiden Opernhäusern nicht beschieden. Seit »Palestrina«, dem mit Respekt und mit Geschick der Gruppierung im Spielplane noch immer gedient wird, hat sich das Stadttheater auf das Bewährte verlassen. Bei dem leidigen Urlaubsbegehren der stützenden Mitglieder waren Notfallgastspiele (auch für »Palestrina«) nicht zu umgehen. Der im ganzen doch unergiebige (finanziell, trotz erhöhter Preissetzungen, doch einträgliche) Dezember hat — um die entsprechenden Mitglieder noch vor dem Urlaube zu nützen — wenigstens eine lang in Aussicht stehende Don-Juan-Darbietung ermöglichen lassen. Die Erstaufführung einer Oper Ettingers, »Judith«, auf die man in den letzten Wochen sich konzentrierte, ist noch ein wenig verschoben. Dafür ist Adams Spieloper »Wenn ich König wär« in nächste Nähe gerückt. Sie hat ja einen Mittelakt, der zum wertvollsten älteren französischen Wachstums zählt! Auch anderer Spielwerke, wie des »Don Pasquale«, erinnert man sich und kommt so den Neigungen des Direktors Leopold Sachse besonders entgegen. Im Augenblick, wo diese Zeilen geschrieben werden, überrascht die Neuigkeit, daß München, wo Korngolds »Tote Stadt« ungnädig aufgenommen und Herr Knappertsbusch den günstigen Boden für d'Alberts neue Oper nicht gegeben sehen, Hamburg (wo auch die Oper soeben im Druck erschien) d'Alberts neue »Marejke van Nymwegen« nun mit der Uraufführung zu bedenken hat. Was aber zu ungunsten anderer Pläne nicht so bald geschehen kann. — In der Volksoper, woselbst man sich weihnachtlicher als drüben einrichtete und die Operette mehr als dienlich hätschelte, hat der »Werther« Massenets verschoben werden müssen und Zöllners »Versunkene Glocke« nur verspätet zum Gerhart Hauptmann-Gedenktage erscheinen können. Mag dem nachhaltigen Eindrucke Zöllners das Schauspiel selbst im Wege sein, besser als ihr allgemeiner Ruf ist Zöllners Oper mit ihrer Ehrlichkeit und Wohlanständigkeit gewiß.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Es ist noch nicht bekannt geworden, ob die Oper in dieser Spielzeit eine Neuheit herausbringen wird. Vom Publikum scheint sie weder erwartet noch dringend gewünscht zu werden. Nur nach *Mussorgskis* »*Boris Godunow*«, der allerdings schon über viele Bühnen gegangen ist, regt sich heimliches Verlangen. Aber man erkennt und begrüßt es, daß die Opernregie alle Kraft darein setzt, den Standardwerken der Opernliteratur den bezaubernden Schimmer ihrer ursprünglichen Wesenheit zurückzugeben. Die scharf aufmerkende, geistvolle und feinfühlige Interpretation zielt nach innen, belebt und erhöht sowohl die Handlung wie das Wort und die Gebärde. Äußerer Schmuck und die Verwandlungsfähigkeit des Lichts werden nicht dabei vergessen. Dort wie hier waltet geschulter Geschmack. So klomm die Aufstiegslinie, von der schon im ersten Bericht gesprochen werden durfte, bisher immer höher. Man kann geradezu von einem festlichen Charakter der Neueinstudierungen sprechen, der auch dem anspruchsloseren Theaterbesucher völlig offenbar wird. Hervorragend in dieser Hinsicht war die Neuinszenierung von Pfitzners »*Armer Heinrich*« durch Intendant *Robert Volkner*. Die kostbare und doch dezente Bildhaftigkeit war ganz aus der Musik gewonnen worden. Die in einfachen, aber bedeutungsvollen Linien laufenden Vorgänge erläuterten die Anschaulichkeiten der Partitur und wurden ihrerseits von dem Orchester, das unter der Leitung von Operndirektor *Fritz Cortolezis* vollendet spielte, gedeutet und gestützt. Die Titelrolle gab *Willy Zilken* mit packender Steigerung. *Hedy Iracema-Brügelmann*, *Max Büttner* und *Walter Warth* bestanden neben ihm in allen Ehren. Ebenso zeigen die Neuinszenierungen des Oberspielleiters der Oper,

Josef Turnau, die gleiche Art, Orchesterraum und Bühne zu *einem* Boden für das Werk zu schaffen. Temperament, Begeisterung, mit reifem Kunstverstand gepaart, machen seine künstlerischen Schöpfungen zu Ausnahmeerscheinungen. »*Hoffmanns Erzählungen*«, »*Der Zigeunerbaron*« hatten eine nie erlebte Zahl von Wiederholungen. Die Aufführung des »*Rosenkavalier*« war bezwingend. Auch der alte »*Freischütz*« zeigte sein frisch gebliebenes Gesicht. *Anton Rudolph*

KÖLN: *Katja Kabanowa*, die neueste Oper von *Leo Janatschek*, hat an der Kölner Oper ihre reichsdeutsche Uraufführung erlebt, aber es war nur ein Eintagsleben, denn widrige äußere Umstände hinderten zunächst eine Wiederholung, für die aber auch bei den Ausführenden kein rechter innerer Trieb vorhanden war. Die Oper hat nämlich nur eine »dankbare Rolle«, und auch sonst ist die Handlung von Cervinka (nach dem Drama Gewitter von Ostrowski) so stockrussisch und dabei so dürftig, daß die prächtige, ursprüngliche Musik (Klavierauszug in der Wiener Universaledition) vergeblich war. In dem Städtchen Kalinow an der Wolga ist die alte Kabanicha, eine reiche Kaufmannswitwe, eine herrische Hüterin der Tradition, die ihren schwachen Sohn Tichon beherrscht und ihrer Schwiegertochter, der armen Katja, die Ehe zur Hölle macht. Eine »blinde Sehnsucht« treibt diese zartnervige russische Käte in die Arme des gebildeten Städters Boris, der ähnlich wie sie von seinem Oheim tyrannisiert wird. Tichon verreist, und eine Sommernacht vereinigt die Liebenden und noch ein zweites Paar. Aber Katja ist eine religiöse Schwärmerin, sie beichtet ihrem Manne die Verfehlung während eines Gewitters, das als »Strafgericht Gottes« hereinbricht. Und da sie auch dadurch keine innere Befreiung und keinen Halt findet, stürzt sie sich in die Wolga. Ostrowski, der hier ein naturalistisches Zeitbild hinstellte, wollte Mitgefühl für die Leiden seiner Katja erwecken und wurde zum Ankläger gegen das alte Rußland, dessen zarisches Autoritätsprinzip im patriarchalischen Familienleben Unsegen stiftete. Von der textlich reicher ausgestatteten Oper Jenufa her wissen wir, daß Janatschek vom Opernverismo herkommt. Sein neues düsteres Stimmungs- und Seelendrama hat ihm ergreifende Töne eingegeben, und der nationale, tschechische Charakter der Musik ist der Oper bester Teil. Janatschek ist ein gebildeter Musiker, der aber von der Kunstmusik fort will und das Primitive im Volkstümlichen sucht. Auch seine Technik ist primitiv und baut sich vielfach in Sequenzen und Rosalien auf, denn Janatschek ist reich an Einfällen, die er aber nicht kunstgemäß »verarbeiten« will, sondern ständig wiederholt. Es ergeben sich so mosaikartige Flächen, in ihrer gewollten Einförmigkeit bohrende Stimmungen. Der deklamatorische Stil der Gesangsstimmen ist metrisch und harmonisch frei, und die Musik dringt vielfach bis zur atonalen Grenze vor. Als klanglich und melodisch besonders inspiriert (auch die Instrumentierung ist sehr frisch, wesenhaft und nicht überladen) sind die großen Szenen der Katja zu erwähnen, die Erzählung von ihrer glücklichen Mädchenzeit, ihren verzückten Visionen beim Gottesdienst und ihren Träumen, wie auch ihr schmerzlicher Abschied von der Welt. Einen Höhepunkt gibt die große Liebesszene, in der die beiden Liebespaare abwechseln, das eine idealisiert, das andere sich im Volkston ansingend, eine eigentümliche Freiluftmusik von feinem Stimmungsgehalt und slawischem Grundton. Als Katja wußte *Rose Pauly* mit starker Leidenschaft zu fesseln. Die Oper war von *Felix Dahn* auf dem Hintergrunde des Wolgastroms wirkungsvoll in Szene gesetzt und *Otto Klemperer* hatte den rechten Instinkt für die neuartigen Klangbilder der Partitur. Es war die letzte Tat unseres neuen »Generalmusikdirektors der städtischen Bühnen«, bevor er nach Rom ging, um dort in der Stagione des Costanzi-Theaters Wagnerische Musikdramen zu dirigieren.

Walther Jacobs

MAILAND: Die Lösung des dramatischen Problems, die Pizzetti mit seiner ersten Oper »Phädra« (1915) versucht hatte, hat er unermüdlich weiter verfolgt und mit seiner zweiten Oper »*Debora und Jaële*«, der das Publikum der Mailänder Scala eine begeisterte Aufnahme bereitete, gefunden. Pizzetti verdankt dies dem Umstande, daß er sein eigener Textdichter ist und so seiner musikalischen Sprache die des Wortes völlig anpassen und musikdramatisch gestalten konnte. Der klassische Streit zwischen Dichtkunst und Musik — in dem bald die eine, bald die andere die Oberhand gewann, jede aber zu Zugeständnissen genötigt war — schlichtet sich in dem Musikdrama Pizzettis durch die Schaffung dieses Ausdrucksmittels, das immer bestimmter wird und in sich die Kräfte seiner Komponenten aufnimmt. Wenn es je eine Oper gab,

bei der man nicht von Dichtung und Musik getrennt sprechen kann, so ist es Debora und Jaële. Besitzt die Dichtung eine eigene innere Lebenskraft, so daß man sie für sich mit lebhafter Teilnahme lesen kann, so verliert die Musik sich niemals in eigenwillige Ergießungen, die wegen ihres lyrischen Ursprungs für Pizzetti nur Unterbrechungen des dramatischen Flusses wären. Wir müssen dieses musikalische Drama vom Standpunkte seines Schöpfers betrachten und nicht als eines der Melodramen, wie sie in den letzten Jahrzehnten geblüht haben. Wie in dem Libretto sich kleine Episoden beschreibender Art finden und alle nur flüchtig angedeuteten Züge lediglich dazu dienen, den eigentlichen Gegenstand des Dramas stärker herauszuarbeiten, so sind auch in der Partitur keine Partien, die wir ausschließlich musikalisch bewerten dürften. Jedes seiner Themen (von denen einige ausgeführt, andere kaum angedeutet, zusammengedrängt in einer rhythmischen oder melodischen Linienführung, wahre »Thematische Zellen« nach der Definition von d'Indy sind) benutzt Pizzetti als dramatisches Element und nicht als Keim zu rein musikalischen Entwicklungen irgendwelcher Art. Auf diese Weise erlangt das Orchester eine Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit, die es instand setzt, in jedem Augenblick der dramatischen Handlung zu folgen. Technisch ist besonders hinzuweisen auf das reiche orchestrale Gewebe an Streichinstrumenten (16 erste, 16 zweite Violinen, 16 Violen, 10 Celli und 8 Bässe), das trotzdem immer klar und leicht bleibt und das Wort zur Geltung kommen läßt. Der vokale Teil bindet sich in der Deklamation genau an das Wort, aber die Musik ist nicht trocken und homophon, sondern bewahrt eine gewisse Linie der musikalischen Schönheit, die uns offenbart, wie Dichtung und Musik im selben Augenblick aus derselben künstlerischen Eingebung geflossen sind. Diese musikalische Schönheit tritt noch mehr hervor in den herrlichen vielstimmigen Gesängen, die sich in der Oper, besonders im 1. Akt finden. Der achtstimmige Chor, der sich beim Erscheinen der Debora wie ein Gebet erhebt, ist eine hervorragende Leistung auf dem Gebiet des vielstimmigen Gesanges, wie sie in Italien sicherlich seit dem goldenen Zeitalter der polyphonen Komposition nicht vollbracht worden ist. Noch dazu hat Pizzetti den Chor nicht als lyrisches Element verwandt, wie er es in seiner »Phädra« nach dem Vorbilde der griechischen Tragödie getan hatte, sondern wie eine vielköpfige dramatische Person, die teilnimmt an der Handlung: sein Ausdruck des Zorns, des Schmerzes, der Rache erreichen eine Natürlichkeit und eine Kraft, die in der dramatischen Wucht an Boris und in der fortreißenden Gewalt an Verdi erinnern.

Die Mailänder Aufführung (am 16. Dezember 1922) war bemerkenswert nicht nur durch die Bedeutung der einzelnen Darsteller (unter denen vor allem die vollendete Darstellung der Jaële durch *Julia Tess* zu nennen ist) sondern auch durch die Sorgfalt des Zusammenspiels, die nicht überrascht, da kein geringerer als *Arturo Toscanini* sich mit seiner ganzen Tatkraft und Genialität der Aufführung der Oper widmete, die er selbst seit 1921 unter vielen anderen ausgewählt hatte.

Wir hören, daß Ernst Lert, der Intendant des Frankfurter Opernhauses (der der Erstaufführung beiwohnte), »Debora und Jaële« während der Spielzeit 1922/23 auf seiner Bühne aufführen wird.

Guido M. Gatti
(Übersetzung von *Ida v. Seefeld*)

MANNHEIM: Die Finanznot des Mannheimer Nationaltheaters ist natürlich mit der allgemeinen Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage enorm gewachsen, und so bildet denn die Möglichkeit des Fortbestehens der alten Schillerbühne ständig den Gesprächsstoff der Stadt und der Tagesblätter. Trotzdem — wer Mannheim und sein Publikum kennt, weiß, daß es nie und nimmer auf sein Theater verzichten würde. Und so wollen wir denn alle ängstlichen Ausrufe als ein Mittel registrieren, durch Schaffung einer hohen Abonnentenzahl die bisherige Füllung des Theaters durch wohlfeile Abgabe der Plätze an die Theatergemeinden zu vermeiden, um das Defizit dadurch vermindern zu können. — An besonderen Ereignissen dieser letzten Zeit ist eine vortreffliche Neueinstudierung von Humperdincks »Königskinder« durch *Erich Kleiber* zu erwähnen, an der *Änne Geier*, *Jda Schäffer*, *Fritz Bartling* und *Joseph Burgwinkel* verdienten Anteil hatten. Als bedauerlicher Verlust steht uns mit Ende dieser Spielzeit der Abgang der Altistin *Johanna Lippe* nach Prag und der Hochdramatischen *Anna Karasek* nach Leipzig bevor. Diesem ständigen Wechsel in den ersten Fächern *muß* endlich gesteuert werden, und das Theaterkomitee sollte sich dazu verstehen, durch langfristigere Verträge ein wirkliches Ensemble zu schaffen.

Robert Hernried

MÜNCHEN: Der äußere Erfolg und die dank einer fabelhaft geschickten Mache starke Wirkung von *Erich Wolfgang Korngolds* Oper »Die tote Stadt« konnte doch nicht über den Mangel an Eigenem hinwegtäuschen. Der aufgewandte Apparat im Szenischen und Technisch-Musikalischen steht in keinem Verhältnis zur Seele des Werkes, oder — um ein Goethesches Bild zu gebrauchen: die Blüte der leitenden Idee erscheint kümmerlich dem Blättergeranke des Realen gegenüber, das doch nur um der ersteren willen da ist. Im übrigen können wir die in diesen Blättern angestellten Betrachtungen über das Erzeugnis eines eklektischen Geistes, bei dem die jugendliche Freude am Können noch zu sehr überwiegt, um wirklich Wertvolles zu schaffen, nur unterschreiben. Glänzend war die von *Anton v. Fuchs* inszenierte Aufführung unter *Hans Knappertsbuschs* Leitung und mit *Margot Leander* und *Fritz Krauß* in den Hauptrollen. Das textlich und musikalisch schwächste Kind der *Pfitzner*schen Muse, das »Christelflein«, erfuhr unter des Komponisten Führung eine warm aufgenommene Wiederbelebung. Wenn ich schließlich die Neueinstudierung der »Salome« von *Richard Strauß* erwähne, so um der darstellerisch hochstehenden Leistung von *Margot Leander* willen, und weil sie Gelegenheit gibt, das künstlerische Charakterbild unseres neuen Generalmusikdirektors schärfer zu umreißen. Die urgesunde Naturkraft eines Knappertsbusch gereicht ihm hier zum Nachteil: die Partitur der »Salome« erfordert weniger die Betonung der dramatisch-dynamischen Akzente, sondern die mit höchster Sensibilität vermittelte Darstellung der schwülen Sinnlichkeit, wie sie in der feingliedrigen, raffinierten Kombination aller musikalischen Elemente enthalten ist. Diese Musik läßt auch in ihrer Eindeutigkeit keine »Auffassung« zu. *Hermann Nüßle*

NÜRNBERG: Im Stadttheater hat das erste Quartal dieser Spielzeit dem Opernbesucher recht wenig Anregung geben können. *Friedrich Kloses* »*Ilsebill*« mit *Mimi Poensgens* (Köln) eindrucksvoller Darstellung der Hauptrolle wurde hier zum erstenmal zur Aufführung gebracht. Das Werk fand trotz seines starken musikalischen Gehaltes beim Publikum nicht genügend Gegenliebe, um es noch länger auf dem Spielplan belassen zu können. Mit größerem Interesse begegnete man der Wiederaufnahme von *Humperdincks* »Königskinder«, in denen *Hans Reinmar* als Spielmann gesanglich und mimisch Vortreffliches leistete. Leider müssen wir diesen begabten Sänger demnächst an das Züricher Stadttheater abgeben, da ihm die Sympathie der Franken, der sich der junge Künstler hier im hohen Maße erfreuen konnte, gegen den Kurswert der Schweizer Franken doch ein zu schwaches Äquivalent zu sein scheint. Die meist nur unzureichende Besetzung der Hauptfächer und die endlose Reihe von Neuerwerbungen vorwiegend unbedeutender Opern, mit denen der neue Intendant *Johannes Maurach* hereditär zu disponieren gezwungen ist, lassen für diese Spielzeit wenig hoffen. Immerhin hätte mit entsprechenden Gastspielverpflichtungen im Laufe von vier Monaten etwas mehr Abwechslung im Spielplan geschaffen werden können. Zwei Vorstellungen, Mozarts »Entführung« mit *Maria Ivogün* und Bizets »Carmen« mit *Emmi Leisner* und *Rudolf Ritter* in den Hauptrollen waren bisher die einzigen Aufführungen, die erhöhten künstlerischen Reiz erwecken konnten.

Wilhelm Matthes

PRAG: Im Deutschen Theater die Erstaufführung von *E. N. v. Reznicek*s »Ritter Blaubart«, eine Oper, die äußere Zeichen der Zeit mit Bombast unterstreicht und bei brillanter Technik als Epigonenwerk berührt. *Alexander Zemlinsky* blieb im Stil, wenn er Blechbläser und Pauken mit einer Vehemenz wirken ließ, daß einem Hören und Sehen verging. *Leoš Janáčeks* »Katja Kabanova« im Tschechischen Nationaltheater zeigte die rezitativische Szenenkomposition der »Jenufa«. Textlich wieder eine Bauerntragödie, vereint das Drama Realismen und unpsychologische Stimmungsmusik zu einem überaus fein ausgewogenen musikalischen Stil. Homophonie, Mosaikarbeit und impressionistische Instrumentation bezeichnen diese Kunst, die eine farbenreiche Szene und die sehr delikate Auffassung des Dirigenten *Otokar Ostrčil* zu ansehnlicher Wirkung brachte.

Erich Steinhard

KONZERT

BERLIN: Um Weihnachten. Das Konzertleben ist im Zeichen der Wirtschaftsnot bis zu ein paar Takten Pause gelangt. Man legt sich selbst Rechenschaft ab über den Bankrott eines Systems, das nahezu ein halbes Jahrhundert mindestens materielle Früchte getragen hat. Heut kann kein deutscher Künst-

ler mehr in seiner Heimat auf die Kosten kommen. Das Reisen im Lande verschlingt Unsummen, die durch das Konzert nicht gedeckt werden können, denn auch das Publikum muß notgedrungen sparsamer werden. Die Zeit der Lahmlegung des Betriebes aber könnte die der inneren Erstarkung werden. Hausmusik könnte einen Teil der öffentlichen Musik ablösen.

Die großen Orchesterkonzerte sind durch die schwierige Lage der Orchester und ihrer Forderungen zu Haupt- und Staatsaktionen geworden. Um so rühmenswerter, daß *Furtwängler* ein philharmonisches Konzert, sonst Anlaß zu bequemstem Genuß, zum Schauplatz des Kampfes um die neue Musik macht. Also geschehen im fünften, mit den fünf Orchesterstücken *Arnold Schönbergs*, die einen Einbruch in die Welt der Philharmonie bedeuteten. Furtwängler gibt solche Musik gewiß nicht aus Instinkt für das Problematische, sondern aus dem Gefühl der Verpflichtung für das Außergewöhnliche im Programm. Er wird durch seinen Wagemut zwar die vom Wohlklang abhängigen Genießer nicht bekehren, aber mit seiner Aufführung doch die Nachdenklichen für den unvergleichlichen Anreger Schönberg gewonnen haben. Ein Letztes bedeuten diese Orchesterstücke nicht; sie sind in ihrer Ausdrucksart schwankend; hier zwingend, dort erzwungen; hier mit der Farbe, dort gegen die Farbe; aber einzig in ihrer Art.

Im übrigen sind die Berliner Konzertsäle auch weiterhin ein Tummelplatz der ganzen Welt. Die »Internationale Gesellschaft für neue Musik«, die alles Vorwärtsstrebende wie in einem Brennspiegel auffangen will, lud zum ersten Male nach dem Krieg Engländer zu Gaste. Die englische Musik, seit etwa einem Jahrzehnt zu neuem Dasein erwacht, wurde in einigen Beispielen gezeigt. Man hatte in England gefürchtet, allzu kühn zu sein und darum zunächst die sanftere Tonart angeschlagen. Dies wirkte besonders merkwürdig nach dem Aufruhr, den Stravinsky im ersten Konzert verursacht hatte. Führer des Orchesters, *Eugène Goossens*, unter Thomas Beecham zu jener eleganten Sicherheit emporgewachsen, zu der ihn seine rasch auffassende Natur veranlagt. Als Komponist aus dem Bannkreis Debussys hervorgegangen, von Stravinsky in seinem Witz bestärkt, strebt er nun zu einer mehr innerlichen Kunst hin. Sein »Eternal Rhythm« ist ein bemerkenswerter Schritt dazu. Etwas zu lang gezogen, ist es doch ein Stück farbig bewegter Lyrik. Ihm standen im zweiten Teil *Gustav Holsts* »The Planets« gegenüber, eine Tondichtung, in der Form nach franko-russischem Vorbild, aber mit einem Trieb zu eigener Koloristik im Uranustext und uranistischer Fröhlichkeit im Jupiterteil. Das eben fällt immer wieder auf: die Abneigung gegen alles Ertüftelte, die Vorliebe für das Volkstümliche. Elgar, Holbrooke sind nicht mehr charakteristisch für das, was in England vorgeht, mehr Lord Berners, der freilich schon unternehmender war als in seiner »Spanischen Phantasie«. Goossens aber, eine prächtige Erscheinung am Pult, erwarb sich die Zuneigung des Publikums durch die selbstverständliche Leichtigkeit seiner Orchesterleitung: ein echter, mit Musik geladener Weltmann am Pult.

Schwedische Gäste: *Kurt Atterberg* führt seine Sinfonie »Funèbre« und sein Cellokonzert zum ersten Male vor. Seine Frische, sein Blut sind überall zu spüren, auch der Wille zum Besonderen. Schade nur, daß dieser sich in einem, der die schwedische Musik sonst achtenswert vertritt, nicht knapp genug, allzu weichlich äußert.

Verklingendes Franzosentum suchte durch den Schweizer Dirigenten *Eugen Straub* aufzuleben. Debussy in zwei frühen Beispielen: der Kantate »La demoiselle élue« und die »Petite Suite«, die beide den Meister feinsten Geschmacks dort ekstatisch, hier salonhaft zeigen. Eine B-dur-Sinfonie des toten Franckschülers *Ernest Chaussons* ist der Versuch eines ehrlich Wollenden, die große Form zu meistern. Dazu aber fehlt die Kraft des Gedankens und der Hand.

Viel Russisches gab es. Unter den Ausübenden ist ein Klavierspieler wie *Wilhelm Kempff* zu einem phantasiekräftigen Beethovendeuter geworden. *Adolf Weißmann*

AACHEN: Das erste der von Generalmusikdirektor *Peter Raabe* geleiteten städtischen Konzerte brachte die Beethovenvariationen von Max Reger, dessen hier früher sehr gepflegte Kunst mit Fritz Busch, der bis 1918 hier wirkte, aus dem hiesigen Konzertsaal unverdient und plötzlich verschwand, und der jetzt an seinem 50. Geburtstag wieder zu Ehren kommen soll. Brahms' 2. Sinfonie erregte in der alten Brahmsstadt erneut Begeisterung. Solist dieses Abends war *Adolf Busch:* für Mozarts A-dur-Konzert, das er vor Jahren, soeben der Schule entwachsend, hier spielte, setzte er seine Meisterschaft ein. — Der zweite Abend war Bruckner gewidmet, für

dessen verspätetes Verständnis Peter Raabe bereits erfolgreich die Wege geebnet hat. Sein Eintreten für die 6. Sinfonie, die wohl kaum zu den Gipfelwerken Bruckners rechnet, war nicht von dem vollen künstlerischen Erfolg gekrönt, den der städtische Gesangverein mit der wohlgelungenen Wiedergabe der f-moll-Messe errang. Ein wenig ausreichendes Soloquartett störte vorübergehend den Eindruck. Die neuerdings von den rheinischen Generalmusikdirektoren ins Leben gerufene Arbeitsgemeinschaft, deren Sitz sich in Aachen befindet, wird die einwandfreie Regelung der immer schwieriger zu lösenden Solistenfrage zu ihren ersten Aufgaben zu rechnen haben. An einem modernen Abend machte Rudi Stephans Musik für Orchester starken Eindruck, wogegen die wohlgeformten und wohlklingenden Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied abfallen mußten. In welcher Welt leben diese unentwegten Romantiker, daß sie noch so schreiben können! Arnold Schönbergs fünf Orchesterstücke blieben hier wie anderen Orts unverstanden. Ich verstehe, daß ein auf diese Dinge nicht vorbereitetes Publikum lacht; ich verstehe nicht, daß ein Teil der »Kritik« über den Meister der Gurrelieder mit lächerlicher Überheblichkeit höhnt, wie über irgendeinen Nichtskönner. Distanz, meine Damen und Herren Kollegen! In dem auf die Schönbergstücke folgenden Don Quixote von Richard Strauß fanden sich die Hörer an der Hand des abgedruckten Leitfadens besser zurecht.

Das erste städtische Sonderkonzert fand, da das Publikum wegen der Eintrittspreise streikte, trotz der angezeigten »Unvollendeten« von Schubert und der 9. Sinfonie, vor fast leeren Stuhlreihen statt. Eine Reihe von Volks-Sinfoniekonzerten, ebenfalls unter Peter Raabe dienen dem Kunstbedürfnisse weiter Kreise. Unter den meist jüngeren Solisten dieser Veranstaltungen waren die Geigerin *Josefa Kastert* (Köln) und die Pianistin *Elisabeth Knauth* die bemerkenswertesten.

An einem Kammermusikabend trat *Walter Gieseking* als beredter Anwalt moderner Klaviermusik auf mit Karol Szymanowskis Tantris der Narr und Don-Juan-Serenade vielfaches Kopfschütteln, mit der 5. Sonate von Alex. Skrjabin und Regers Bachvariationen starken Eindruck erzielend. Mit einfacheren und »dankbareren« Aufgaben (Haydn und Smetana) trat das Aachener Streichquartett auf den Plan. *Helene Stoß* sang Lieder von O. Schoeck und Schubert.

Erwähnenswert sind ferner die von *Rudolf Mauersberger* mit dem Bachverein veranstalteten Kirchenkonzerte. Der von vielen Männergesangvereinen ausgeübte Chorgesang fällt trotz einzelner schöner Leistungen künstlerisch nicht in die Wagschale, so lange sich die Dirigenten nicht auf eine Reform ihrer Programme besinnen. *W. Kemp*

AMSTERDAM: Die Wirtschaftskrise, unter der vor allem die kleinen neutralen Länder Europas leiden, ist auch im Amsterdamer Musikleben gar zu deutlich fühlbar. Der Konzertbesuch ist im allgemeinen sehr schwach, in der Handelsstadt Amsterdam noch mehr wie im Haag und anderen holländischen Städten. Die Solistenrecitals sind am übelsten dran, und mancher ausländische Künstler, der auf holländische Gulden hoffte, kehrt enttäuscht und schuldenbeschwert heimwärts. Nur die Veranstaltungen des Concertgebouw und daneben einzelne populäre Konzertunternehmungen retten sich durch die Ungunst der Zeiten hin. Von holländischen Werken muß an erster Stelle die Ciaconna gothica von *Cornelius Dopper* als ein wirklich reifes Meisterwerk genannt werden, das auch auf dem Holländisch-Hamburgischen Musikfest in Hamburg starken Eindruck hinterließ. Anläßlich des sechzigsten Geburtstages von *Johann Wagenaar* fand im Concertgebouw ein Festkonzert statt, auf dem ausschließlich Kompositionen von Wagenaar und einigen seiner Schüler zur Aufführung gelangten, darunter eine Sinfonie von *Willem Pyper* und eine Suite für Cello und Orchester von *Henri D. van Gondoever*. Pypers Sinfonie, seine zweite, ein auf atonaler Grundlage oder Grundlosigkeit mit scharfem Intellekt konzipiertes Werk ist vielleicht bewußter und als Ausdruck bedeutender als v. Gondoevers Suite, diese dafür aber musikantischer im guten Sinne, jugendfrischer, blühend in der Farbe, fesselnd im Rhythmus und besonders interessant durch die mit Erfolg gewagte Einbeziehung moderner Tänze (Tango und Foxtrott) in die Suite. Das Concertgebouw brachte auch die europäischen Erstaufführungen von *Rubin Goldmarks* Requiem für Orchester und von *Ernest Schellings* »Impressions from an artist's life«, einem großen Variationenwerk für Orchester und Klavier. Unter *Willem Mengelbergs* Leitung, mit dem Komponisten am Flügel, hatte Schellings kühn und meisterlich konzipiertes Werk in geradezu vollendeter Wiedergabe außerordentlichen Erfolg. *Lazare Saminskis* Bergsinfonie

und *Rudolf Mengelbergs* Sinfonische Elegie kamen im Concertgebouw zur Uraufführung. *Franz Schrekers* Kammersinfonie, hier schon bekannt, erschien als Vorläufer eines ganzen Schreker-Abends. *Joan Manén* brachte uns seine Tartini-Variationen (op. 2) für Geige und Orchester, *Alexander Schmuller* Busonis Violinkonzert. Von Mahler gab W. Mengelberg in diesem Jahr die erste, vierte und neunte Sinfonie und das Lied von der Erde. Die Neunte ist eigentlich erst hier in Holland in ihrer ganzen Größe als Mahlers ausdruckstärkstes Werk erkannt, dank einer ganzen Reihe (in diesem Jahre sieben!) unvergleichlicher Aufführungen. Ein César Franck-Abend erinnerte an den hundertsten Geburtstag des belgischen Meisters. Von Solisten, die im Concertgebouw auftraten, seien noch erwähnt: *Hubermann*, *Erna Rubinstein*, *Percy Grainger*, *Moriz Rosenthal* und *Maria Olszewska*. — *Willem Mengelbergs* »Tonkunst«-Chor brachte in seinem ersten Konzert Berlioz' »La Damnation de Faust«. — Zu den bemerkenswertesten Veranstaltungen auf dem Kammermusikgebiet zählt die holländische Erstaufführung von *Arnold Schönbergs* »Pierrot lunaire« durch den Komponisten und sein vorzügliches Ensemble und — les extrêmes se touchent — *Alexander Schmullers* drei Konzerte umfassender Zyklus: J. S. Bach als Violinkomponist. Marix Loewensohn und Willem Mengelberg als maëstro di cembalo eines Kammerorchesters vermittelten die überraschende Bekanntschaft mit einem bedeutenden Cellokonzert von Ph. E. Bach nach dem Manuskript aus der Brüsseler Bibliothek. *Rudolf Mengelberg*

DORTMUND: Mit zwei für den Männerchor wichtigen *Uraufführungen* wartete der stimmenstarke *»Dortmunder Männergesangverein«* unter der eifrigen Leitung von *Albert Lamberts* auf. Beide waren dem Verein und seinem Führer gewidmet. *»Belsazar«* von *Gerard Bunk* (geb. 1888 in Rotterdam), der seit einer längeren Reihe von Jahren hier als Pianist und Organist wirkt, ist eine sinfonisch angelegte Chorballade, die wohl gute Wirkung, besonders in orchestraler Hinsicht macht, aber den Männergesang doch nicht recht zur Geltung kommen läßt. Ein Hauptmotiv, das aus Chopins As-dur-Polonäse bezogen scheint, hält die Vertonung der Heineschen Dichtung etwas künstlich zusammen. Die effektvolle Ballade fand günstige Aufnahme, wenn ihr auch keine große Bedeutung zukommt. Noch weniger ist dies mit einem vorausgegangenen, dreisätzigen Orgelkonzert der Fall, dessen wenig eigenartiger akademischer Inhalt in keinem Verhältnis zu seiner ermüdenden Ausdehnung steht. Doch ist es wenigstens gut gearbeitet und in ein klangvolles Kolorit gekleidet. Die Ausführung war in beiden Fällen vortrefflich. Viel besser, reifer und selbständiger als Bunk sprach danach *Karl Kämpf* (geb. 1874 in Berlin), der durch den Verein schon bestens eingeführt ist. Seine Sinfonie für Männerchor, Mezzosopran, großes Orchester und Orgel *»Die Macht des Liedes«* ist ein Werk, das vor allem wirklich groß angelegt ist und den Männergesang ernst nimmt wie Hegar und wie Nicodés Sinfonieode »Das Meer«, an die es formal erinnert. Nur bedarf es entschieden der Kürzung in seinen gleichwohl glänzend beherrschten Orchesterteilen, um dann ebenso organisch (durch Themenverwertung) und künstlerisch eindrucksvoll zu wirken. Kämpf, der dem dankbar behandelten Vokalsatz einsichtig sein schönes Recht läßt, so besonders in dem ergreifenden »Marienbildnis«, in Stimmungsbildern nach Storm und dem in großen Steigerungen mit Verwendung des Lutherchorals »Ein' feste Burg« sich auftürmenden »Epilog«, gibt hier ein Stück Lebens- und Willensbekenntnis, das von großem Können, reicher, auch melodischer Erfindungskraft Zeugnis ablegt und auf jeden Fall die Beachtung großer Vereine und guter Orchester verdient. Nach den vorgeschlagenen Änderungen dürfte es eines noch größeren Erfolges sicher sein. Auch ihm ging noch eine andere Komposition seines Schöpfers voraus, die zum Teil gehaltvollen, eigenen, zum Teil realistisch-barocken vier Gesänge für Männerchor und großes Orchester op. 50: »Aus Natur und Leben«. Auch sie sind nicht leicht, bieten jedoch glänzende Aufgaben, denen ebenso ausgezeichnet entsprochen wurde wie den beiden Uraufführungen. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Die Weihnachtszeit ließ das Konzertleben einige Wochen zur Ruhe kommen. Als große Ereignisse ragten nur zwei Sinfoniekonzerte im Opernhaus unter *Fritz Busch* hervor. Das eine trug durchaus klassizistisches Gepräge und brachte eine strichlose, wunderbar klare Auslegung der »Hillervariationen« von Reger sowie das B-dur-Klavierkonzert von Brahms in *Edwin Fischers* meisterhafter Wiedergabe. Das andere war bunter. Sein ruhender Pol war eine feingetönte Wiedergabe der Pastoral-

sinfonie und eine klangprächtige, aber trotzdem schon etwas blaß anmutende Verlebendigung der Liebesszene aus Berlioz' »Romeo und Julia«. Dazwischen aber gab es ein dänisches Werk als Erstaufführung: »Pan und Syrinx« von *Karl Nielsen*, eine ziemlich harmlose aber gut klingende, fein instrumentierte impressionistische Naturstudie und davor gar eine Uraufführung: zwei Stücke für großes Orchester von *Cyrill Scott*. Wir können sie freilich nicht zu den überzeugenden Leistungen dieses begabten Neutöners rechnen: es sind im Grunde nur ziemlich problematische Farbenversuche, die über einen eng begrenzten Kreis von Klangmischungen nicht hinauskommen und das Interesse rasch erlahmen lassen. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Hans Pfitzners viel gepriesene Kantate »Von deutscher Seele« zeigte doch leider wieder viel mehr nur den vornehmen Ethiker als den warmblütigen Musiker. Einzelnes packt stark und zwingend, aber bei der Verehrung für das Werk als Ganzes scheint doch Autoritätsglauben eine große Rolle zu spielen. Welch ein Abstand von ihm zum »gelehrten« Altmeister Bach, dessen Bauernkantate so tief im gesunden Volkstum verwurzelt ist. Das Violinkonzert E-dur — von *Riele Queling* ausgezeichnet vorgetragen — und die köstliche h-moll-Suite waren die schönsten Gaben dieses Abends. Die Ausbeute an modernen Orchesterwerken war trotz der Fülle der Namen — *Martin Friedland*, *Hermann Henrich*, *Heinrich Kaspar Schmid*, *Hermann Hans Wetzler* — recht gering. Wie anders wirkte da Beethovens Siebente, von *Karl Panzner* lebensprühend dargeboten, und das Brahmssche Violinkonzert, dem *Hans Koetscher* ein tüchtiger und nobler Anwalt war. Die Gesellschaft der Musikfreunde pendelte nach ihrem hervorragenden Schönberg-Abend wieder in ein konservatives Geleise zurück, hatte aber mit der Einführung eines hiesigen jungen Komponisten entschiedenes Pech. *Arthur Schütze*, ein tüchtiger Flötist, erneute die Bekanntschaft mit einer ganz entzückenden knapp gehaltenen Sonatine von Philipp Jarnach. Ein am gleichen Abend gebotenes Streichquartett von Ottokar Nováček war wohl gut gearbeitet, im allgemeinen aber doch recht zahm und brav. Das erste Meisterkonzert bescherte in *Maria Olszewska* und *Josef Pembaur* aus dem Vollen schöpfende Künstler. Das zweite stand im Zeichen des Kontrastes: die für zarteste Lyrik berufene kultivierte *Amalie Merz-Tunner* und der trotz aller Fahrlässigkeiten immer noch geniale *Eugen d'Albert*. Seltsam nur, daß diese Großen sich fast nie der Zeitgenossen annehmen! Und da die Alten diesmal den Plan beherrschten, so sei noch eines stilechten Abends »Alte Meister des bel canto« besonders gedacht. *Marietta* und *Martha Amstad* sangen mit klanglich köstlich zusammenpassenden, doch noch nicht völlig ausgereiften Stimmen vollauf lebensfähige Arien und Duette aus alter Zeit. *Else König-Buths* entlockte ihrem wundervollen Cembalo Klänge, die auch das verwöhnteste moderne Ohr unbedingt entzücken mußten. *Carl Heinzen*

ESSEN: Während der Musikverein schon in Händels »Acis und Galathea« einen Wiederaufstieg der Chorleistung bekundete, zeigte er sich im anspruchsvolleren Tedeum von Braunfels auf einer der Aufgabe gewachsenen Höhe, so daß dem zwiespältigen Werke unter *Max Fiedlers* Leitung eine wirksame Wiedergabe gesichert war, obwohl die letzte Intensität ekstatischer Stimmung nicht erreicht wurde. Die Soli sangen *Amalie Merz-Tunner* und *Anton Kohmann* vollendet, während sich als Galathea *Käthe Neugebauer-Ravoth* ausgezeichnet hatte. Willkommene Gäste waren *Paul Scheinpflug* als Leiter eines Sinfoniekonzerts, *Siegfried Wagner*, der ein Konzert für den Bayreuther Festspielfonds gab und der Berliner Domchor unter *Hugo Rüdel* und mit *Walter Fischer* an der Orgel. *Max Hehemann*

FRANKFURT A. M.: Über zwei Erstaufführungen von anregender Kraft kann ich nur summarisch und nach Urteilen von Gewähr berichten: über die Gesänge nach Christian Morgenstern des Schrekerschülers *Alexander Lippay*, die *Margarete Dessoff* mit dem nach ihr benannten hochwertigen *Frauenchor* aus der Taufe hob, und über die erste Sinfonie von *Ernst Krenek*, die unter *Hermann Scherchens* Taktstock im Museum erklang. Im Fall Krenek ließ sich das eingeholte Urteil freilich durch die eigene Erfahrung einer »Sinfonischen Musik für neun Instrumente« ergänzen, die als op. 11 gegenüber jenem op. 9 über Art und Entwicklung des erst Zweiundzwanzigjährigen vielleicht noch beredteren Aufschluß geben konnte. Die beiden recht ungleich gearbeiteten Teile des Werkes stellten sich trotz mancher öden und unwesentlichen Partien und rein

artistischen Zügen im Gesamteindruck doch als verheißungsvolles Gebilde einer ungewöhnlich starken und ernsten, aber in diesem Ernst wieder durchaus frischen und jugendlichen Schöpferbegabung dar, die bestrebt ist, Musik um der Musik willen zu machen. Dies letzte Moment trat als Ausdruck einer für die jüngste Tonkunst fast typischen Anschauung im selben Kammermusikabend (der Museumsgesellschaft) in noch eindringlicherer, weil schlechthin vollendeter Gestaltung ins Bewußtsein mit der Darbietung des Liederzyklus »*Die junge Magd*«, den *Paul Hindemith* (nach der Dichtung des Georg Trakl) mittels einer Altstimme (hier: *Tiny Debüser*), Streichquartett und Flöte mit naturhafter Sicherheit der Farbe und des Wurfes dem Hörer ins Blut tönte. Ich kann nur mich selber wiederholen: »Hier ist Musik geworden, einfach gereift«. Für die Ausführung der beiden Neuwerke zeichnete wiederum Hermann Scherchen und spendete schließlich als nicht minder eigene und willkommene Gabe das »Siegfried-Idyll« in der Besetzung der Triebschener Uraufführung (13 Soloinstrumente). Das Stück sprach in dieser Aufhellung und Vergeistigung des Klangbildes mit beredten Zungen für den Musiker Wagner. Innerhalb der Vortragsfolge war es Glied jener Verständigungsbrücke, die der ob seiner neuzeitlichen Einstellung in jenem Kreise noch vielfach mißtrauisch angesehene Dirigent sehr geschickt und taktvoll zu dem konservativeren Teil seiner Hörer zu schlagen versteht. Als weitere Glieder solchen Zusammenhanges sind zu nennen: ein *russischer Abend* — mit der Sinfonie in h-moll von Borodin, der entzückenden Ouvertüre zu »Rußlan und Ludmilla« von Glinka und dem von *Lubka Kolessa* gespielten, mehr dankbaren als gewichtigen Klavierkonzert von Sergei Bortkiewicz, zuletzt ein besonders erfolgreiches klassisches Konzert — mit Beethovens »Siebenter«, Mozarts Jupitersinfonie und des gleichen Meisters unterschätztem Klarinettenkonzert. Dessen Solopart spielte *Eduard Liebhold* und zeugte damit für den ausgezeichneten Kernbestand unseres Opernorchesters gleich den an jener Kammermusik beteiligten Kollegen vom Holz-, Blech- und Streichkörper. Unser zweites, eigentliches Konzertorchester, das des Orchestervereins, betätigte sich diesmal am vorteilhaftesten als Begleitinstrument. Einmal unter seinem ständigen Dirigenten *Oskar v. Pander* bei einer an sich anerkennenswerten, dennoch nicht voll wirkenden Aufführung von Mahlers »Achter« durch den *Rühlschen Gesangverein* und die *Konzertgesellschaft Offenbach*; dann unter *Stefan Temesvary*, der das durch edles romanisches Pathos und selten wirkungsvollen Chorklang ausgezeichnete »Requiem« von Sgambati mit dem *Cäcilienverein* zu hochwertiger, groß angelegter Darstellung brachte; schließlich unter *Fritz Gambke*, der seine hohen Führerqualitäten und die schönen Stimmen des ihm unterstellten *Sängerchors des Lehrervereins* u. a. Wagners zwitterhaftem, als Frühwerk des Genius gleichwohl aufschlußreichen »Liebesmahl der Apostel« zugut kommen ließ. Blieben aus dem festen Turnus bodenständigen Musizierens noch die Uraufführung des *Streichquartetts* von *Bernhard Sekles* zu erwähnen, einer für diesen Autor bezeichnenden Schöpfung. Meisterlich gearbeitet, romantische und primitive Empfindung und Formung mischend, ist sie ein ernsthaftes, phantastisch durchwehtes Dokument eines zwischen zwei Episoden Gebannten. *Adolf Rebner* und Genossen setzten Sorgfalt, Innigkeit und Schwung daran. Ansonsten Gast auf Gast. Wir gedenken gerne: des russischen Klaviervirtuosen *Alexander Borowsky*, der uns Bach in großer, Liszt in bezaubernder Weise zu Gemüt führte und auf *Prokofieff* hinwies; der Sopranistin *Manon Mario*, die mit feinen künstlerischen Mitteln und Vollempfinden Pfitznersche Lyrik vermittelte; des Trios *Eisenberger-Rothschild-Stutschewsky*, das mit Bedeutung an Regers op. 102 erinnerte. Schon aber warten viele vor den Türen der Konzertsäle, gar zu viele: ich meine — Solisten! *Karl Holl*

HAMBURG: Die starke Werbekraft der Persönlichkeit und Autorität *Karl Mucks* hat sich auch weiterhin für die philharmonischen Konzerte erwiesen. Solisten erscheinen dort nur spärlich. Die Wirkung auch solcher Zielsetzung erwies sich bisher als nachhaltig. In den Programmen Mucks, deren unerbittlich sicherer Plan schon früh zu erkennen, erscheinen nun allgemach, nachdem auch Brahms mit einem der nachhaltigsten Abende bedacht worden, die Ausländer, so C. Francks Sinfonie (zur Nachfeier des 100. Geburtstags) und Rachmaninoff (Toteninsel). Im Rahmen der Unternehmungen des »Vereins hamburgischer Musikfreunde« bewährten sich auch *Alfred Sittards* Eifer und Spürsinn, dem wir die eindrucksreichsten Programme danken, eine erstaunliche Bruckner-Pflege (alle großen Chorwerke) obenan. Sittards Michaelis-Chor (ursprünglich kirchlich-rituellen Zwecken

dienstbar), längst in kriegsstarker Formation hat dieser Tage auch erstmals in seinen Unternehmungen eine treffliche Darlegung der Beethovenschen Missa solemnis gewährt. Die Singakademie, von *Eugen Papst* geleitet, hat ihrem zweiten Tag mit Bachs (in den letzten drei Teilen, wie üblich, mehr gekürztem) Weihnachtsoratorium eine sehr bemerkenswerte Auszeichnung gegeben. Auch die Konzerte des *Wandler-Quartetts* gehören in den Kreis der »Musikfreunde«. Wandler fand den Mut reich belohnt, das erste der beiden selten beachteten Streichquartette Regers (op. 54, g-moll), das eigentlich nur im ersten Satze mit der Überladenheit problematisch wirkt, in seine Pläne zu setzen; ein Werk, das mit dem Nachbar (in A-dur) ohnehin bis zehn Jahre nach der Drucklegung hatte auf die erste Münchener Aufführung warten müssen.
Hamburg benachbart liegt *Bergedorf*, Geburtsstadt des berühmten Joh. Ad. Hasse, wo seit zwei Jahrzehnten verdienstlich die *Hasse-Gesellschaft* (unter *Karl Grau*) wirkt. In der Hauptsache der Pflege des Namenspatrons (Miserere, Tedeum, Oratorium) und Händels gewidmet, unternimmt sie auch anderes. Kürzlich hat sie sehr achtbar Bruchs »Glocke« einem stark interessierten Kreise geboten.

Wilhelm Zinne

KÖLN: In den Gürzenichkonzerten dankte man *Hermann Abendroth* eine plastische Aufführung der ersten Sinfonie von Bruckner, dessen Werk nun vollzählig in Köln bekannt ist, ferner einen Bach- und Händel-Abend mit den weltlichen Kantaten: »Der Streit zwischen Phöbus und Pan« und »Acis und Galathea«. Unter den Solisten ragten *Henny Wolff*, die Bonner Sopranistin, und *Albert Fischer* hervor. In den Sinfoniekonzerten brachte Abendroth eine Orchesterelegie des warmblütigen Wieners *Egon Kornauth*, für den in diesem Winter hier im Westen eifrig geworben wird, und als Uraufführung unter des Komponisten Leitung eine b-moll-Sinfonie von *Julius Kopsch*, in deren Rhetorik man keinen schöpferischen Zwang verspürte. Als Gastdirigent dieser Konzerte hinterließ der Krefelder Generalissimus *Rudolf Siegel* mit der Fantastischen Sinfonie von Berlioz vorteilhafte Eindrücke. Der Kölner Komponist *Heinrich Lemacher* kam in diesem Winter mit drei Streichquartetten zu Wort, die dreisätzig, mit Verlegung des Scherzos in den Schlußsatz und mit der Brucknerschen Wiederaufnahme des thematischen Gehalts im Finale sich durch logisch-formales Gestalten auszeichnen und in ihrem Ausdrucksgehalt ein aufrichtiges und starkes, in den langsamen Sätzen religiös beherrschtes Musikantentum offenbaren. Außerhalb des Konzertbetriebes hat sich in Köln seit längerer Zeit nach Schönbergschem Muster eine Gesellschaft für neue Musik gebildet, die von *Dr. Lemacher* und *Dr. Gerl* geleitet wird. Sie will Gelegenheit geben, durch öfteres Hören die Musik unserer Jüngsten dem Ohr und dem Gefühl zu erschließen. Es wird hier in reger Arbeit außerordentlich viel geboten, was dem öffentlichen Konzertsaal vorläufig noch verschlossen ist. *Walter Gieseking*, *Franz Osborn* und *Fritz Malata* spielten hier u. a. neue Klaviermusik. Zuletzt waren zwei junge Stuttgarter hier zu Gast: *Hermann Reutter*, ein Schüler Courvoisiers, der sich in seinen Klavierwerken als ein begabtes, wenn auch vorläufig noch nicht von fremden Einflüssen befreites Talent erwies, und *Heinrich Busch*, aus der Musikerfamilie der Busch, der aber nur eine ansprechende lyrische Begabung erkennen ließ.

Walther Jacobs

MANNHEIM: Mendelssohns Sinfonien werden mit Unrecht vernachlässigt. So war es denn ein Verdienst *Erich Kleibers*, in einem Romantikabend im Rahmen der Musikalischen Akademien des Nationaltheaterorchesters des liebenswürdigen Meisters italienische Sinfonie A-dur zu bringen. Im selben Konzert feierte *Lubka Kolessa* mit Schumanns Klavierkonzert a-moll einen großen Triumph. Daß Kleiber neben Bewährtem auch seltener Gehörtes zu bringen sucht, bewies der Böhmische Abend derselben Vereinigung, an dem Vitezlávs Nováks sinfonische Dichtung »Toman und die Waldfee« zum ersten Male erklang. Im zweiten Konzert des Philharmonischen Vereins spielte *Edwin Fischer*, beengt durch ungenügende Begleitung des Gastdirigenten *Heinrich Knapstein* (Trier), zwei Beethovenkonzerte mit hoher Kunst, jedoch mit etwas freier Rhythmisierung. Mozarts Konzertrondo D-dur, anschlagtechnisch wundervoll geboten, dirigierte er selbst vom Flügel aus. Eine Morgenaufführung der Stamitz-Gemeinde unter *Max Sinzheimer* brachte selten gehörte Werke von Telemann und Corelli, ein Konzert des Lehrergesangvereines unter *Karl Weidt*, das Erstauftreten des von diesem neu gegründeten gemischten Chores. Der Motettenchor des Frankfurter Lehrervereins unter *Fritz Gambke* zeigte wundervolle Tonkultur, der

Ludwigshafener Arbeitergesangverein »Süd« unter *Fritz Schmidt* in einem Schubert-Abend mächtiges Aufstreben zur Tonfeinheit wie Vertiefung. Gemäßigt moderne Gesänge von *Alfredo Cairati* (Stuttgart) bot *Clara Goos*, eine begabte Altistin, nicht sehr bedeutende amerikanische Gesänge von *Percy Grainger* und *Richard Hageman*, *Harriet van Emden*, deren heller Sopran technische Kultur, aber keine Beseelung zeigt. *Walter Giesekings* tief schürfende pianistische Kunst und *Frida Kwast-Hodapps* männlich-markiges Spiel fanden vielen Beifall. Ein neues »Pastorale C-dur für Orgel« von *Arno Landmann* bot dessen Schöpfer selbst am zweiten Weihnachtsfeiertag in der Christuskirche. Es ist eine feinsinnige Gelegenheitsschöpfung, die freilich an Landmanns sonstige Orgelwerke nicht heranreichen kann. Da der *Mannheimer Konzertverein* der auswärtigen Presse nicht das Interesse entgegenbringt, ihr Referatkarten zu seinen Veranstaltungen zur Verfügung zu stellen, so bleiben diese fortan unbesprochen.

Robert Hernried

MÜNCHEN: Das wichtigste Ereignis des Dezember, das an anderer Stelle eine eingehende Würdigung erfährt, war die den Charakter einer Verlegerwoche tragende *Deutsche Musikwoche*, bei der sich die Begriffe des Wollens, Sollens und Könnens nicht restlos deckten. Die Ausbeute an wirklich wertvollen neuen Kompositionen war im Weihnachtsmonat überhaupt sehr gering. Weder die vom Konzertvereinsorchester unter *Siegmund von Hausegger* gebotene Kleine Suite op. 27 von *Volkmar Andreae*, noch die Passacaglia und Fuge für großes Orchester und Orgel von *Bernhard Sekles* vermochten tieferes Interesse zu erwecken. Wie virtuoses Artistentum zur Manier wird, zeigt besonders die zweite der von *Richard Strauß* komponierten beiden Hymnen von Hölderlin op. 71. Seine große, schwungvolle Gefühlslinie fehlt dem gemütsinnigen *Heinrich Kaspar Schmid*; er ersetzt in seinem Liederzyklus »Klang um Klang« op. 32 das weite, innerliche Ausgreifen durch eine außerordentlich sympathische Intensität der Empfindung. *Ferdinand Löwe*, ein hier lange nicht mehr gesehener Gast, ließ alte Bruckner-Erinnerungen wieder aufleben. Der *Münchner Volksbühne*, der größeren und in ihrem Wirken bedeutsameren der beiden Theaterbesucherorganisationen, die sich auch mit der regelmäßigen Veranstaltung von Konzerten befaßt, verdanken wir die Bekanntschaft mit Werken und Künstlern, die sonst nicht leicht den Weg nach München gefunden hätten. So entdeckten wir für uns eine der stärksten jüngeren Dirigentenbegabungen, nämlich den Mannheimer *Werner v. Bülow*, der in sich alle die Eigenschaften vereinigt, die man sich bei den Begriffen Persönlichkeit und musikalische Kultur zu denken pflegt. Englischer Musik — Wertvolleres von *Gustav Holst*, Leichteres, Lustiges, aber geschmackvoll Gemachtes von *Ralph Vaughan Williams* — war ihr Landsmann *Adrian C. Bowlt* ein tüchtiger Anwalt. Vom *Budapester Streichquartett* (die Herren *Hauser*, *Pogany*, *Ipolyi*, *Son*) hörten wir das Quartett von Ravel in einer aufs Höchste verfeinerten Ausführung. Die Eigenart Münchens zeigte sich verschiedentlich auf recht negative Weise: in dem Kampf mit Stinkbomben gegen Kunst (*Gita Lenart* mit *Alfredo Casella*) und Künstler (*Henri Marteau*). Ferner hat es der Bund konzertierender Künstler Münchens für nötig befunden, durch unerwiesene Beschuldigungen eines Pressekollegen und in der Folge durch nachweislich inkorrektes Verhalten einen Boykott der gesamten einheimischen Presse in der schärfsten Form heraufzubeschwören. Man fragt sich erstaunt, wie unter Kulturmenschen ein solches Mißverständnis des Verhältnisses Künstler zu Kritiker bestehen kann und stellt betrübt den tiefen Stand der Auffassung vom Wesen und Aufgabe der reinen Kunst fest.

Hermann Nüßle

NÜRNBERG: Im *Philharmonischen Orchesterverein* vermittelte *August Scharrer* mit Gustav Mahlers Auferstehungssinfonie starke Eindrücke — auch beim Publikum —, was hier besonders betont werden muß. Den größten sensationellen Erfolg hatte *Richard Strauß*, der sich nach vierzehn Jahren an dieser Stelle einmal wieder als Begleiter seiner Lieder hören und sehen ließ. Besonderes musikalisches Interesse gewann dieser Abend durch die Bekanntschaft mit *Heinrich Rehkämper* (Stuttgart), dessen dunkler, markiger Bariton mit der unbegrenzten Fülle seines Wohllauts und dem hohen Grad technischen Könnens in der Straußschen Lyrik zu prächtiger Entfaltung kam. Sonst ereignete sich in diesen Vereinskonzerten, die den Lebensnerv des Nürnberger Musiklebens bilden, für die Allgemeinheit nichts Nennenswertes, auch nicht unter der Orchesterleitung von *Hans Knappertsbusch*, der sein Programm mit Beethoven und Tschaikowsky ausfüllte. In einem Zykluskonzert

der Tonkünstlervereinigung debütierte ein noch junger und äußert befähigter Kapellmeister, *Ferdinand Wagner* (Dortmund), mit Bruckners E-dur-Sinfonie. Er soll der kommende Mann im Stadttheater werden. Ob er freilich in so jungen Jahren für einen so wichtigen Posten auch schon alle anderen Voraussetzungen besitzt, ist eine Frage, die sich der Intendant reiflich überlegen sollte. Mit der Pflege neuer Kammermusik, für die der an sich sonst sehr verdienstvolle Privatmusikverein verantwortlich gemacht werden könnte, ist es in Nürnberg schlecht bestellt. Die Linie Brahms—Reger bedeutet für sie die Moderne. Das Münchner Trio *A. Huber, Val. Härtl* und *Rudolf Hindemith* brachte dem erst im heutigen internationalen Geplänkel immer mehr zur Bedeutung kommenden Russen J. Taneijew in seinem köstlichen Streichtrio eine würdige Ehrung. Aus der immerhin noch beträchtlichen Schar auswärtiger Künstler, die auf dem Wege nach München ihren Fuß an den Strand der Pegnitz setzten, möchte ich das Augenmerk auf den Pianisten *Willi Hülser* lenken, der mit seinem hiesigen Klavierabend wieder prominente Zeichen einer überragenden Begabung erkennen ließ. *Wilhelm Matthes*

SCHWEIZ: Um eine wundervolle, von seltenem künstlerischen Ernst getragene Ausdeutung der h-moll-Messe Bachs durch den *Basler* Gesangverein unter *Hermann Suter* gruppierten sich in der Berichtszeit Sinfoniekonzerte von eigener Prägung und höchstem Kunstwert. Ein Haydn-Mozart-Gluck-Abend mit der stimmlich außergewöhnlichen, aber etwas robusten *Emmy Leisner* bot namentlich in den feinziselierten Orchesterwerken Eindrücke erlesener Art. Sehr starke Wirkung löste ferner die tonal glänzende Wiedergabe der 6. Sinfonie Anton Bruckners aus, der sich die auf einen fesselnd-intimen Ton gestimmte Darstellung der »Lieder eines fahrenden Gesellen« von Gustav Mahler durch *Max Kloos*, einen Baritonisten von fast femininer Feinheit künstlerischen Gestaltens, glücklich anfügte. Unter den solistischen Veranstaltungen standen die Orgelabende *Adolf Hamms* im Münster mit an erster Stelle; *Maria Ivogün* schenkte uns einen reizvollen Liederabend und *Eduard Henneberger*, ein hochbegabter einheimischer Pianist, festigte seinen Ruf durch hochklassiges Spiel.
Überaus reich pulsierte das Konzertleben *Zürichs*. Im 5. Abonnementabend kam eine sehr interessante »Serenade« von Walter Braunfels zu wirkungsvoller Wiedergabe und *Stefi Geyer* lieh ihr poesievolles Spiel dem gedankenreichen Violinkonzert Othmar Schoecks. Der Gemischte Chor, von *Volkmar Andreae* vorzüglich geführt, bot des jungen Mozart ausgedehnte »Litania über das allerheiligste Altarsakrament« und Max Regers 100. Psalm in bewundernswerter Durcharbeitung; die »Harmonie« unter dem suggestiven *Walter Reinhart* setzte sich mit vollem Gelingen für zwei durch Emil Gaßmann textlich erneuerte weltliche Kantaten Bachs ein und eine ganze Reihe guter Chorvereinigungen, genannt sei nur der Bachchor (*Hans Lavater*), luden zu stilvollen Konzerten.
Im Gebiet reiner Kammermusik hinterließ die Interpretation des Klavierquintetts in f-moll von Arnold Schönberg durch das *Klingler-Quartett* und *Walter Frey* den stärksten Eindruck.
Fritz Brun und der Cäcilienverein der Stadt *Bern* sangen in französischer Sprache Hector Berlioz' Oratorium »L'Enfance du Christ« und desselben Meisters »Tedeum« großzügig und in schöner Verinnerlichung. Das initiative *Berner Streichquartett* erspielte sich mit *Fritz Kreislers* a-moll-Quartett einen viel bemerkten Erfolg und bot in echt romanischem Geist Debussys g-moll-Quartett mit Sopransolo, in dem sich die vorzügliche *Clara Wirz-Wyss* ebenso sicher durchsetzte wie in hypermodernen Liedern des Jungitalieners Castelnuovo Tedesco.
Eine Konzertaufführung des Singspiels »Erwin und Elmire« von *Othmar Schoeck* ergab ein auf die Bühne hinweisendes Resultat.
Gebhard Reiner

STETTIN: Der Mangel eines brauchbaren Saals und eines städtischen Sinfonieorchesters hat die Fortentwicklung zwar gehemmt aber nicht unterbunden. Beweis: die ereignishafte Erstaufführung der gigantischen *8. Sinfonie Mahlers*. Unter *Robert Wiemanns* schwungbeseelter Leitung schufen der Musikvereinschor, das bedeutend verstärkte Stadttheaterorchester und sieben Solisten, darunter *Käthe Hörder, Hilde Ellger* und *Fritz Kauffmann*, am Monumentalbau der Wiedergabe. Daß Wiemann auch mit *Strauß'* »Zarathustra« und *Bruckners* »*Neunter*« Gegenliebe fand, kennzeichnet die Lage. Es wird, da Konzerte im Vergleich zum Theater immer noch billig sind, fast über das wirkliche Bedürfnis hinaus Musik gehört. Das steigert die Unterneh-

mungslust der Veranstalter. Männerchöre steckten ihre Ziele weiter; so der Lehrergesangverein in einem volkstümlichen *Kaun-Abend* und der Schützsche Musikverein in einem orchesterumrahmten *Hegar-Abend.* Kammermusikalisch steht noch das meiste aus. Vorerst war das *Rosé*-Quartett mit der gehaltstarken Gabe von Regers op. 109 Es-dur die einzige Vertretung der Maßgeblichkeit. Ein Abend der Kammermusiker von der Berliner Staatsoper (Violine—Gülzow, Horn—Treff) trug nicht ganz den gewohnten fein-intimen Charakter. Als Manuskriptneuheit brachte man eine *Serenade* des am Flügel tätigen *Robert Kahn*, wohlklingende, eingängige Musik. In seiner Art als Kammerkunst zu werten war ein Brahms-Abend des *Hess*-Vokalquartetts, wohl das Anfassendste und Blutvollste, was man hier seit lange auf diesem Gebiet vernahm. — Der Stand der Solistenkonzerte ist durch Namen wie *Onegin*, *Mysz-Gmeiner*, *Kwast-Hodapp*, *Petschnikoff* genügend gekennzeichnet. Auf ein neues, starkes Talent sei aber nachdrücklich hingewiesen, einen Pianisten von hoher Berufung: *Erich Böhlke.* In seinem Klavierabend, der u. a. die selten gespielte Humoreske von Robert Schumann, die ekstatische Sonate von *Scriabin* und »Bilder aus einer Ausstellung« von *Mussorgski* brachte, erwies er sich als Aufspürer und begeisterten Bekenner neuer Werte.

Ulrich Hildebrandt

STUTTGART: Im *Philharmonischen Chor* brachte *Gerhard v. Keußler* sein durch eigenartigen Stil auffallendes Marienoratorium »Die Mutter« zur Aufführung. Man brachte dieser Chorschöpfung berechtigtes Interesse entgegen, vermißte aber daran die Gegensätzlichkeit der einzelnen Teile. Musik, die eher schleicht als fließt, im einzelnen aber in ihren marienhaft zarten Bestandteilen und mit ihrem bald milden, bald leicht schmerzlichen Wesen nicht ohne Eindruck angehört werden kann. Die Stimme Marias wurde von *Olga Blomé* hervorragend schön gesungen, der Chor gab ein erfreuliches Beispiel von Einfühlungsfähigkeit in ein Werk, das sich vom gewöhnlichen Chorstil beträchtlich entfernt. In den *Sinfoniekonzerten* des Landestheaters frischte *Carl Leonhardt* die Erinnerung an *Rudi Stephan* durch dessen *Musik für Orchester* auf, *Josef Haas* kam im gleichen Konzert mit seiner sinfonischen Suite »Tag und Nacht« zu Wort (Tenorpartie: *Rudolf Ritter*), der lyrische Schwung und die frische Leuchtkraft des instrumentalen Teils verschafften dieser Neuheit warme Aufnahme. Der Neubildung mehrerer Künstlervereinigungen verdanken wir stetes Anwachsen der kammermusikalischen Veranstaltungen. Neben dem *Wendlingquartett*, das gegenwärtig wieder dem Auslande Achtung vor seiner Leistungsfähigkeit einflößt, besitzen wir nunmehr ein Quartett *Willy Kleemann*, *Otto Baumann*, *Hans Köhler* und *Hans Münch* und sehen die Klaviertriopflege in den Händen des *Möckel-Trios* (*Paul Otto Möckel*, *Katharine Möckel* und *Hans Münch*). Der Beweis hochwertigen Könnens wurde von beiden Vereinigungen erbracht. Marschrichtung ins Lager der Moderne hielten *Paul* und *Katharine Möckel* (Pianoforte und Violine) in einem Sonatenabend ein (Hindemith, Goossens, Schmitt). Eine junge Sängerin, *Elisabeth Weißhaar*, verdient lobende Erwähnung, ebenso *Isolde Früh*, die sich als Pianistin nur davor zu hüten hat, augenblicklicher Gefühlsstimmung allzu willig nachzugeben. Das Budapester Streichquartett *Hauser* und Genossen zeigt untadelhaftes Zusammenspiel, bleibt aber an Kraft des Ausdrucks hinter dem anderen Pester Quartett *Lehner* zurück. Der neue Gesangsmeister an der Hochschule für Musik *Alfredo Cairati* zeigte Proben seiner erzieherischen Kunst an der fertig ausgebildeten Altistin *Helene Suter-Moser*, mit eigenen Kompositionen erwies er sich als feinfühlender, gelegentlich auch im Fahrwasser des Impressionismus rudernder Tonsetzer.

Alexander Eisenmann

NEUE OPERN

BERLIN: Von der Großen Volksoper wurde zur Aufführung »Ariane und Blaubart« von Dukas erworben. Ferner wird im Februar die deutsche Uraufführung von Maurice Ravels »Die spanische Stunde« stattfinden. (Gibt es keine *deutschen* Opern?)

DARMSTADT: Ein umfangreiches Tanzspiel von Max Krell, zu dem *Paul Hindemith* die Musik schrieb, wird am Hessischen Landestheater uraufgeführt.

DRESDEN: Zum 100. Geburtstag der Weberschen »Euryanthe« (erste Aufführung Wien 1823) erscheint soeben im Bühnenvertrieb des Verlags Erich Reiß eine neue Bearbeitung des Werkes durch den Dramatiker *Rolf Lauckner* und den Musikgelehrten *Francis Tovey*, von der Universität Edinburg. Die Erstaufführung der neuen Bearbeitung findet noch in dieser Spielzeit in der Staatsoper und gleichzeitig in *Prag* statt.

HALLE A. S.: Das Stadttheater hat die Oper »Die Meisterprobe zu Ettlingen« von dem halleschen Komponisten *Karl Herforth* zur Uraufführung angenommen. Herforth ist sein eigener Textdichter. Von dem Werk ist bereits das Vorspiel in Halle aufgeführt worden.

HAMBURG: *Arnold Winternitz* hat eine Komödie »Die versilberte Braut« von Kurt Küchler zu einer komischen Oper umgestaltet.

LONDON: *Adrian Beechams* neue Oper »Der Kaufmann von Venedig« wird hier uraufgeführt.

MAILAND: Die Scala bringt im Februar eine neue Oper »Trug in Treue« von *Franco Cattabini*, deren Text *Henry Oebels*, zurzeit Opernspielleiter in Remscheid, verfaßt hat. Die Oper wurde vor der Komposition in verschiedene Sprachen übersetzt. Zur Uraufführung wie zu weiteren Aufführungen in Genf und Neuyork sind die Autoren als mitwirkende Gäste eingeladen worden.

PARIS: Das neue Theater brachte erstmalig das neueste Werk von *Eugène Cools* »Narcisse« unter Leitung des Komponisten.

ROM: Das Teatro Costanzi kündigt drei Uraufführungen an: »Grazia« von *Vincenzo Michetti* (Erstlingswerk, Maria di Magdala 1918, Rom), »I' Compagnacci« von *Primo Riccitelli* (Erstlingswerk Maria sul monte 1916, Mailand) und »Petronio« von *Egisto Giovannetti*.

SCHWERIN: »Sünde«, Oper in drei Aufzügen von *Gustav Láska*, Dichtung von H. Friede, kam im Dezember im Landestheater zur Uraufführung.

WARSCHAU: *Karol Szymanowskys* einaktige Oper »Hagith« wird hier erstmalig aufgeführt.

OPERNSPIELPLAN

AUGSBURG: Im Stadttheater ging die Oper »Judith« von *Max Ettinger* erstmalig in Szene.

BARCELONA: In den Weihnachtstagen hat im Theater Gran Liceo eine Reihe von bemerkenswerten deutschen Opernaufführungen begonnen. Neben den »*Meistersingern*«, »*Tristan und Isolde*« und »*Figaros Hochzeit*« wird »*Mona Lisa*« zum ersten Male in Spanien unter der persönlichen Leitung des Komponisten gespielt werden. Die Inszenierung aller Werke liegt in den Händen des Dresdner Oberregisseurs Georg Hartmann, eines Sohnes des Charlottenburger Intendanten.

DARMSTADT: Das hessische Landestheater bereitet die Erstaufführung der vier tragischen Ballettpantomimen »Don Juan«, »Semiramis«, »Der Prinz von China« und »Alexander« von *Chr. W. Gluck* vor. »Don Juan« und »Semiramis« wurden 1761 und 1765 in Wien zur Uraufführung gebracht, von den beiden anderen Pantomimen ist die Uraufführung nicht zu ermitteln.

LONDON: *Humperdincks* Märchenoper »Hänsel und Gretel« wurde bei der Wiedereröffnung der *Covent-Garden-Oper* aufgeführt. —Das »Old-Vic-Theater« hat in den letzten Wochen »Figaros Hochzeit«, »Don Juan« und die »Zauberflöte« in englischer Sprache mit englischen Sängern aufgeführt. Die früheren Vorstellungen im Covent-Garden-Opernhaus waren stets von italienischen oder deutschen Gesellschaften herausgebracht; nur die neue »British national opera« hat im letzten Jahre eine schlechte »Zauberflöte« in der alten ungenügenden englischen Übersetzung gegeben.

PARIS: Die Große Oper brachte am 22. Dezember 1922 zum ersten Male Mozarts »Zauberflöte« in der Übersetzung von *J. G. Prod'homme* unter Mitarbeit von *J. Kienlien*, die bei Breitkopf erschienen ist.

PRAG: Am Neuen Deutschen Theater gelangte *E. N. v. Rezniceks* »Ritter Blaubart« unter Leitung von *Zemlinsky*, und am Tschechischen Nationaltheater *Janaceks* »Katja Kabanova« unter *Ostrcil* zur Erstaufführung.

ROM: Am Theater Adriano geht »eine neue Operette von *Franz Schubert*« in Szene »Hannerl«!

TURIN: Die Opernsaison wurde mit Wagners »Rheingold« eröffnet.

KONZERTE

CINCINNATI: Als bemerkenswerte Neuerscheinung führt *Fritz Reiner* in den Sinfoniekonzerten ein »Konzertstück für Harfe und Orchester« von *Gabriel Pierné* auf.

BAD ELSTER: Die Kurkapelle (städtische Kapelle Plauen) brachte unter Leitung von *Wolfgang Retslag* eine »Kleine Märchensuite« von H. W. Sachse zur Uraufführung. Von Werken der letzten Zeit wurden u. a. gespielt: Reznicek: »F-moll-Sinfonie«, Schreker: »Kammersinfonie«, Sibelius: »Karelia-Suite«, Reger: »Romantische Suite«, Strauß: Suite aus »Der Bürger als Edelmann«, Korngold: Suite »Viel Lärm um Nichts«, Mraczek: »Orientalische Skizzen«, Berger: »Serenade für 12 Blasinstrumente«, Niemann: »Anakreon«, Georg Schumann »Ouverture zu einem Drama«, Hugo Wolf: »Italienische Serenade«, Retslag: Szenen aus Hauptmanns »Hanneles Himmelfahrt«, Beilschmidt: »Serenade«. Von historischen Aufführungen seien erwähnt: Leopold Mozart: »Sinfonie G-dur», Haydn: »Sinfonie Maria Theresia«, Beethoven: »Wiener Tänze«, Dittersdorf: »Ballettmusik«, Mozart: »Klarinettenkonzert« und »Les petits riens«, Gluck: Ballettmusik aus »Paris und Helena«, Händel: »Concerti grossi« F-dur und g-moll, Méhul: Ouverture »La Chasse de jeune Henri«, verschollene Opernouverturen von Haydn, Cherubini und Spohr u. a.

GLOUCESTER: Eine Farbensinfonie des englischen Komponisten *Artur Bliß* wurde auf dem letzten Musikfest aufgeführt. Die Sinfonie hat davon ihren Namen erhalten, daß der Komponist den vier Sätzen seines Werkes die vier Farben Purpur, Rot, Blau und Grün zugrunde gelegt hat, deren Sinneseindruck durch die Töne wiedergegeben werden soll.

KAISERSLAUTERN: In den städtischen Sinfoniekonzerten kommen an weniger bekannten und neuen Werken unter Leitung von *Fritz Berend* zur Aufführung: Händel: Oboekonzert, Mozart-Göhler: Les petits riens, Schubert: Tragische Sinfonie, Rüdiger: Romantische Serenade, Unger: Ländliche Suite, Delius: Orchesterstücke, Gräner: Musik am Abend, Reger: Serenade, Strauß: Hymnen, Pfitzner: Heinzelmännchen. Die Kammermusikkonzerte enthalten an besonders bemerkenswerten Erscheinungen im Konzertsaal: Corelli: Weihnachtskonzert, Beethoven: Trio für Klavier, Flöte und Fagott, Schottische Lieder, Weismann: Oboevariationen, Wolf-Ferrari: Kammersinfonie, Hindemith: Junge Magd, Strauß: Bürger-als-Edelmann-Suite.

KASSEL: *Robert Laugs* brachte hier in den Sinfoniekonzerten mit dem hiesigen Theaterorchester: Bruckners 9. Sinfonie, Leonoren-Ouverture Nr. 2, Raff-Sinfonie »Im Walde«, Reger: Mozartvariationen, Strauß: Suite »Bürger als Edelmann«, Don Juan, Stücke aus Feuersnot. Als Solisten in diesen Sinfoniekonzerten wirkten: Frederic Lamond (Beethoven, Klavierkonzert Es-dur), Richard Laugs (Beethoven, Klavierkonzert c-moll). Wie alljährlich veranstaltete auch dieses Jahr die hiesige Konzertdirektion *Walter Simon* ihre Meisterkonzerte.

NEUSS: Die Missa Poetica und Messe in D von *Joseph Messner* wurde hier in vier aufeinanderfolgenden Konzerten erstaufgeführt.

NEUYORK: Durch die »International Composers Guild« wird *Arnold Schönbergs* »Pierrot lunaire« erstmalig in Amerika zu Gehör gebracht werden.

NIZZA: Eine neue Konzertgesellschaft unter der Leitung von *P. Adreani* und *A. Grandjean* ist gegründet worden. Die Entwicklung der Kammermusik vom 17. Jahrhundert an und Orchesterwerke werden die 32 Abende vom 1. Dezember bis 1. April füllen. Für die ersten Orchesterkonzerte sind Werke von Debussy, d'Jndy, Roussel, Dukas u. a. in Aussicht genommen.

TAGESCHRONIK

Zu dem Referat in XV/3 der »Musik« über das Bach-Reger-Fest in Heidelberg wünscht Professor *Theodor Kroyer* eine ergänzende Notiz: 1. Der »historische Bach-Abend« wurde veranstaltet von dem *musikwissenschaftlichen Seminar* der Universität Heidelberg in Gemeinschaft mit Direktor *Paul Gies* und der von ihm geleiteten *Kammerorchestervereinigung*. 2. Die in diesem Konzert gespielten historischen Instrumente stammen aus den *Sammlungen des Seminars*, dessen *Direktion* 3. auf Wunsch der Stadtverwaltung nicht nur die Vorbereitungen, sondern auch die Oberleitung also »die schwerste Bürde«, die künstlerische Verantwortung, übernommen hatte.

Zu dem in der »Musik« XV/1 erschienenen Artikel von Breithaupt »Spieltalent und Rasse« wird von Frau Therese Leschetizky mitgeteilt, daß ihr Vater Professor Theodor Leschetizky am 22. Juni 1830 in Polen als Sohn christlicher Eltern geboren und als Katholik am 14. November 1915 in Dresden gestorben sei und auch in der Zwischenzeit niemals zum Judentum übergetreten war.

Für die zweite Hälfte des Monats Juni 1923 wird in *Frankfurt a. M.* eine *»Deutsche Musikwoche«* vorbereitet, an deren künstlerischer Durchführung die Städtischen Bühnen und die führenden musikalischen Vereine der Stadt beteiligt sind. Das Programm soll die repräsentativen deutschen Komponisten der Gegenwart in einigen ihrer Hauptwerke zeigen, und zwar sollen diese unter persönlicher Leitung der Komponisten zur Wiedergabe kommen. In Aussicht genommen sind Opern und Konzertstücke von Richard Strauß (»Frau ohne Schatten«, Hans Pfitzner: »Palestrina« und »Von deutscher Seele«, Franz Schreker: »Der ferne Klang«, Arnold Schönberg: »Erwartung«, »Gurrelieder«, Paul Hindemith: »Sancta Susanna«, Kammermusik, Ernst Krenek: Kammermusik u. a.

Die Wiener Musikakademie, die den Rang einer Musikuniversität erhalten wird, hat *Richard Strauß* zur Leitung der zu errichtenden Meisterschule für Kompositionslehre berufen. — Mit dieser neuen Berufung, die zu dem Direktorat der Staatsoper und der Präsidentschaft der Salzburger Festspielgemeinde hinzukommt, löst sich Strauß fast ganz von seinem Berliner Arbeitsfeld los.

Fritz Stiedry wurde im Januar nach Barcelona berufen, um dort je fünfmal »Meistersinger« und »Figaro« zu dirigieren.

Cornelis Bronsgeest ist durch Generaldirektor Koopmann an die *Nationale Oper in Holland* berufen worden, um als künstlerischer Beirat in leitender Stellung an der Reorganisation der Oper mitzuwirken. Der Künstler wird dort auch in seinen Hauptrollen auftreten.

Hermann Erpf hat einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Universität Freiburg i. Br. angenommen.

In geheimer Sitzung hat die Kölner Stadtverordnetenversammlung beschlossen, dem ersten städtischen Kapellmeister *Otto Klemperer* den Titel des *Generalmusikdirektors* der städtischen Theater zu verleihen.

Die Leitung der Frankfurter Oper plant die Schaffung des Postens eines Generalmusikdirektors. Die neue Stellung ist dem Direktor der Staatsoper in Petersburg Professor *Kuper*, angeboten worden, der bei den letzten Messefestspielen Mussorgskis »Boris Godunow« dirigierte.

Das *Leipziger Philharmonische Orchester*, das einzige Sinfonieorchester, das dort noch neben dem Gewandhausorchester besteht, hat sich von seinem bisherigen Kapellmeister und Unternehmer H. L'hermet losgesagt, gedenkt aber durchzuhalten, bis sich ein neuer Leiter findet. Offenbar waren in erster Linie wirtschaftliche Gründe für den Schritt ausschlaggebend. L'hermet läßt nun verlauten, daß er mit der Absicht umgehe, eine neue eigene Kapelle zu gründen.

Arturo Toscanini, der berühmte Dirigent und Komponist, hat infolge einer lärmenden Kundgebung, die die Faszisten während einer Aufführung des Verdischen »Falstaff« kürzlich veranstalteten, sein Amt als erster Dirigent der Mailänder Scala niedergelegt.

Lorenzo Perosi, der bekannte italienische Komponist für Kirchenmusik, ist durch Spruch des römischen Gerichts wegen geistiger Umnachtung unter Kuratel gestellt worden. Man hat sich bemüht, den Zustand des Meisters möglichst lange vor der Öffentlichkeit geheim zu halten. Die ersten Symptome reichen bis in das Jahr 1907 zurück und die Krankheit wechselte seitdem wiederholt ihre äußeren Formen: erst war es ein Verfolgungswahn, dann hatte er religiöse Zwangsvorstellungen, dann wieder schwur er den Glauben ab, erklärte sich zum Feinde aller Musik, hielt sich für einen Protestanten und war zuletzt besessen von der Notwendigkeit der Kirchenreform, derentwegen er hauptsächlich die Schriften Calvins durchstöberte. Perosis Erben, und mit ihnen der italienische Staat, haben die Entmündigung hauptsächlich aus Furcht um das Schicksal der Manuskripte des Komponisten beantragt. Nur die drei großen Oratorien »Passion«, »Auferstehung« und die »Auferweckung des Lazarus« sind publiziert; alles andere, seine vielen Oratorien, seine Konzerte für Geige und Klavier, für Klavier und Orchester, seine noch unaufgeführten Werke, alles dies ist stets nur in einem einzigen Manuskript vorhanden und wird von dem Künstler in seinem Schlafzimmer in einer großen Truhe aufbewahrt. Perosi hat wiederholt angedroht, er werde alles vernichten und neue Musik machen, da die alte nichts mehr tauge; er hat auch durchblicken lassen, daß er sein ganzes Werk eines schönen Tages an irgendwen verschenken

oder verschleudern könnte. Perosi nahm den Spruch des Gerichts gleichmütig hin.

In *Dresden* ist ein neuer Verlag für Kulturgeschichte und Literatur unter dem Namen »*Opal-Verlag Paul Aretz*« eröffnet worden. Als neueste Erscheinung bringt der Verlag im Auftrag des Mozarteums in Salzburg in einer numerierten Vorzugsausgabe die unveröffentlichten Briefe der Konstanze Mozart, herausgegeben von dem bekannten Mozartforscher Arthur Schurig.

Der Schubertbund veröffentlicht einen Aufruf »*An alle Kunstfreunde*«, dem wir folgendes entnehmen: Auch den uns allen heiligen Grabstätten Beethovens und Schuberts auf dem Währinger Friedhof in Wien droht die Gefahr, vom Leben im Sturm des Alltags hinweggefegt zu werden, um auf ewige Zeiten zu verschwinden, da der ehemalige Totenhain profanen Zwecken dienen soll. Auf Anregung seines Dirigenten Viktor Keldorfer hat der Schubertbund in Wien beschlossen, anläßlich der Auflassung des Währinger Friedhofes die Grabstätten Ludwig van Beethovens und Franz Schuberts der Nachwelt zu erhalten. Doch der Schubertbund mit seinen geringen Mitteln ist nicht imstande, die für ihn unerschwinglichen Kosten des Unternehmens allein aufzubringen. Deshalb wendet er sich vertrauensvoll an die Hilfe aller Kunstfreunde. — Das bekannte Musikhaus Gebr. Trau Nachf. Hugo Reiher in Heidelberg, Brückenstrasse 8, nimmt Spenden in Sammellisten unter Postschecknummer 18 864 Amt Karlsruhe (Baden) dankend entgegen.

Der Stiefbruder Schuberts, P. Hermann Schubert, hatte seinerzeit das Manuskript des Liedes »Der Tod und das Mädchen« stückweise an Abiturienten des Wiener Schottengymnasiums verschenkt. Fünf dieser Fragmente sind im Laufe der Jahre in die Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangt, das sechste kam im Februar im Wiener Dorotheum zur Versteigerung, die Gesellschaft unterlag aber einem kapitalkräftigeren Sammler, der das Autogramm nach Deutschland entführte. Nun ist in dieser Woche im Dorotheum das siebente Fragment des Liedes versteigert worden — zwei Zeilen, die ersten zweieinhalb Takte zum Vorspiel von »Der Tod und das Mädchen« mit der Tempobezeichnung »Mäßig«. Der Aufrufspreis war 1 200 000 Kr., aber das erste Angebot betrug schon 1 500 000 Kronen und in rascher Folge stieg es auf 2 200 000 Kr. Sieger war diesmal die Gesellschaft der Musikfreunde. Aller Augen richteten sich auf den greisen Archivar der Gesellschaft, Dr. Eusebius Mandyczewski, als er den Betrag samt Aufschlag von 22 v. H., im ganzen 2 684 000 Kr., erlegte und beglückt das kostbare Autograph in Empfang nahm.

In Anwesenheit des Präsidenten der italienischen Deputiertenkammer de Nicola und anderer politischer Würdenträger wurde kürzlich im Atelier des Bildhauers Cifariello in Rom ein Riesenstandbild des im vorigen Jahre verstorbenen Caruso enthüllt, das der Künstler für Neuyork angefertigt hatte. Der Sänger ist in vierfacher Lebensgröße dargestellt und steht auf einem Sockel, den die Gestalten der Musen zieren. Dazwischen angebrachte Medaillons tragen die Namen der Opern, in denen Caruso glänzte. Die Statue wird demnächst nach ihrem Bestimmungsort abgehen.

Cosima Wagner beging in Bayreuth am 24. Dezember den 85. Geburtstag.

Moriz Rosenthal, das technische Phänomen unter den Klaviervirtuosen, wurde im Dezember 60 Jahre alt. Er stammt aus Lemberg und hat seine auf das spezifisch Klaviermäßige gerichtete Naturanlage in allen Schulen geglättet und geschliffen. Er war erst bei dem Chopinschüler Karl Mikuli, geriet dann bei Josef Joseffy unter den Einfluß der Tausigschule und ging erst zuletzt zu Liszt. Das Geheimnis seiner Faszination beruht auf dem sprühenden Elan, mit dem er seinem Vortrag den Reiz einer sensationellen Improvisation gibt, auf der sinnlichen Ausstrahlung des unfehlbaren Mechanismus.

Dr. *Friedrich Rösch*, der Vertreter der Tonkunst im vorläufigen Reichswirtschaftsrat, geschäftsführendes Vorstandsmitglied der »Genossenschaft Deutscher Tonsetzer«, die er zusammen mit Richard Strauß und Hans Sommer gründete, und Vorsitzender des »Allgemeinen Deutschen Musikvereins«, vollendete am 12. Dezember sein 60. Lebensjahr. Durch sein uneigennütziges und erfolgreiches Wirken für deutsche Musik und Musiker, insbesondere für die Schaffenden im Reiche der Tonkunst, hat sich Dr. Rösch dank seiner hervorragenden, weitblickenden Führereigenschaften große Verdienste erworben, für die er seinerzeit zum Kgl. Bayr. Hofrat, sowie von der juristischen Fakultät der Universität Jena zum Ehrendoktor ernannt wurde.

Frau Professor L. Rappoldi-Kahrer beging am 15. Januar ihren 70. Geburtstag.

Robert Pollak, der sich nach seinen Londoner Erfolgen nach Paris begeben hat, wirkte am 8. Januar in der Radiostation des Eiffelturms

in einem Konzert mit, das in ganz Europa gehört werden konnte. Von Paris reist er nach Spanien, wo er gemeinsam mit *Leo Sirota* und Professor *Buxbaum* eine ausgedehnte Tournée absolviert.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Marie Goetze*, die ausgezeichnete ehemalige Altistin der Staatsoper, ist hier anch kurzer Krankheit gestorben, eine Sängerin von reichen Gaben und viele Jahre hindurch eine feste Stütze des Ensembles. Marie Goetze, die in Berlin geboren war, ist nur 57 Jahre alt geworden.

Professor *Heinrich Barth*, einer der bekanntesten Klavierpädagogen der letzten Jahrzehnte, ist am Sonnabend vor dem Weihnachtsfest gestorben. Er hat in seiner mehr als fünfzigjährigen pädagogischen Tätigkeit ganze Generationen von Schülern herangebildet, die ihm neben der Grundlage einer sicher fundierten Technik auch ein starkes Gefühl für musikalischen Stil und Geschmack verdankten Heinrich Barth — 1847 in Pillau bei Königsberg in Ostpreußen geboren — war Schüler von Bülow, Bronsart und Tausig, und er konnte sein hervorragendes Spiel noch vor einigen Jahren öffentlich beweisen, als die Hochschule für Musik, der er seit 1871 als Lehrer angehörte, sein fünfzigjähriges Unterrichtsjubiläum mit einem Festkonzert feierte. Kurz darauf verließ er die Stätte so langjähriger pädagogischer Erfolge, um bis zu seinem jetzt erfolgten Tode am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium zu wirken.

Professor *Emanuel Wirth* ist, achtzigjährig, soeben verstorben. Er hatte seinen großen Ruf als ehemaliges Mitglied des Joachimquartetts erworben. Auch als Teilnehmer der Trioabende von Barth, Wirth und Hausmann ist sein Name mit allen Ehren genannt worden; nicht minder ist er als Lehrer an der Hochschule für Musik bekannt geworden. In allen diesen Stellungen hat er mit Auszeichnung lange Jahre gewirkt.

NEAPEL: Im Alter von 80 Jahren ist der erste Gesangslehrer Carusos *Giovanni Gotti* gestorben. Caruso hatte seinem Lehrer eine Summe von 600 Lire monatlich gezahlt. Nach Carusos Tod aber hatte Gotti kein Einkommen mehr und starb in großer Armut.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die größte Zahl der diesem Hefte beigegebenen Bilder *Max Regers* entstammt dem *Reger-Archiv* in Weimar, nur das Bild aus der Wiesbadener Zeit verdanken wir der Freundlichkeit des Herrn W. Trinius in Wiesbaden, der seinerzeit mit dem jungen Reger freundschaftlichsten Verkehr pflegte. Ein zweites Bild aus der späteren Zeit wurde von Frau *Frida Kwast-Hodapp* freundlichst überlassen, der überdies die Partitur des I. Satzes des *Klavierkonzertes* gehört, von dem vier Seiten in Faksimile wiedergegeben werden. Dieses Werk schrieb Reger auf Anregung Eugen d'Alberts im Jahre 1897 in Wiesbaden; er verwandte besondere Sorgfalt auf die »sinfonische Anlage« des Orchesters, fand aber mit dieser Schöpfung bei dem bekannten Pianisten wie bei den in Wiesbaden ansässigen Musikern wenig Gegenliebe. Leider ist die vollständige Partitur scheinbar verloren gegangen; um so interessanter ist für den Reger-Freund das Studium jenes ersten, später noch stark überarbeiteten Satzes, der sich ganz an die Forderungen der Dankbarkeit des Zeitgeschmacks im Stil Liszts und Rubinsteins hält. — Wir erachteten es fernerhin für unsere Pflicht, in Verbindung mit der *Orgelmusik* Max Regers das Bild *Karl Straubes* beizufügen, jenes Mannes, der von Anbeginn in uneigennützigster Weise sich für das Regersche Schaffen einsetzte, der gleichfalls in diesem Jahre, am 6. Januar, seinen 50. Geburtstag beging. Der Titel eines *Dr. phil. honoris causa* der Universität *Leipzig*, der ihm an jenem Tage verliehen wurde, konnte keinem Würdigeren zuteil werden.

BÜCHER

Karl Storck: Klassisches und modernes Opernbuch. Verlag: Muth, Stuttgart.
Hoffmanns Erzählungen. Donau-Verlag, Leipzig-Wien.
Otto Fiebach: Die Lehre vom strengen Kontrapunkt. Verlag: Rieß & Erler, Berlin.
Hans Preuß: Bach, Mozart, Wagner. A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung, Leipzig-Erlangen.
Leopold Mozart: Violinschule (Faksimiledruck). Herausgeber *Bernhard Paumgartner*. Verlag: Karl Stephenson, Wien.
Edward J. Dent: Mozarts Opern. Verlag: Erich Reiß, Berlin.
Otto Erich Deutsch: Die historischen Bildnisse Franz Schuberts. Verlag: Karl König, Wien.
Xaver Scharwenka: Klänge aus meinem Leben. Erinnerungen eines Musikers. Verlag: K. F. Koehler, Leipzig.
Francesco Caza: Tractato vulgare de canto figurato. Mailand 1492. Im Faksimile mit Übersetzung herausgegeben von *Johannes Wolf*. Verlag: Martin Breslauer, Berlin 1922.
Wolff-Petersen: Das Schicksal der Musik. Verlag: Ferd. Hirth, Breslau 1923.
Paul Bekker: Robert Schumanns ges. Schriften über Musik und Musiker. Wegweiser-Verlag, Berlin, 1922.
Siegfried Ochs: Geschehenes, Gesehenes. Verlag: Grethlein & Co., Leipzig und Zürich.
Rudolf Schwartz: Die natürliche Gesangstechnik. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Hans Schmid-Kayser: Der Kunstgesang. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1922.

MUSIKALIEN

Walter Niemann: Sonate für Klavier, op. 60. Drei moderne Klavierstücke, op. 68. Wasserspiele. Für Klavier, op. 69. Suite für Klavier, op. 71. Acht Mazurkas, op. 74. Sonate F-dur für Klavier, op. 75. Die Harzreise. Für Klavier, op. 77. Sonate d-moll für Klavier, op. 83. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Ferdinand Hummel: Melodramen, op. 131, 138, 141, 142.
Botho Sigwart: Melodram: Ode der Sappho.
Max Raebel: Der Schlaf. Lied.
Sämtlich im Verlag: Robert Forberg, Leipzig.
Theodor Blumer: Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier, op. 45; 2. Suite für Flöte und Klavier, op. 46.
Hans Koeßler: Trio-Suite; Suite für Violine und Orgel.
Niklós Radnai: Fünf Klavierstücke, op. 25.
Arno Landmann: Passacaglia cis-moll für Orgel.
J. v. Wertheim: Sonate für Violine und Klavier, op. 18.
Hans Gál: Klavierquartett B-dur, op. 13.
Adolf Busch: Variationen und Fuge für kleines Orchester, op. 19.
Louis Koehler: Tägliches Pensum, op. 152.
Carl Bohm: Violin-Album.
Otto Merckens: Acht Lieder.
Olga Schwind: Zehn Lieder.
Maurice Rudolpe: Zwei Lieder, op. 89 und op. 102.
Elisabeth Kuyper: Sechs Lieder, op. 17.
Sämtlich im Verlag: N. Simrock, Berlin.
Adolf Schulz-Bünde: Zwei Lieder.
Arthur Bankwitz: Nachtblume (Lied), op. 1.
Beide im Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
J. N. Hummel und *Joseph Haydn*: Flötensonaten. Herausgeber *H. W. Draber*. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Hans Kleemann: Drei Klavierstücke, op. 15. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.
Arthur Willner: Von Tag und Nacht. Klavierwerk, op. 24.
Bruno Weigl: Fünf Gesänge, op. 22.

Karl Weigl: Nachtphantasien für Klavier, op. 13.
Max Trapp: Lieder, op. 6 und op. 9.
Heinz Tiessen: Eine Naturtrilogie, op. 18.
Otto Singer: Zwei Vortragsstücke für Violoncell und Klavier, op. 14.
Werner Singer: Drei Lieder, op. 3.
Nernhard Sekles: Sonate für Klavier und Violoncell, op. 28.
B. O. Raasted: Variationen und Fuge für zwei Klaviere, op. 14; Streichquartett, op. 19; Präludium und Fuge für Orgel, op. 20; 2. Sonate für Orgel, op. 23; Streichquartett, op. 28; Präludium und Fuge für Orgel, op. 29; Zwei Sonaten für Violine allein, op. 30.
Waldemar v. Baußnern: Das Hohe Lied vom Leben und Sterben. Für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Klavierauszug.
Arnold Mendelssohn: Zagen und Zuversicht. Kantate, op. 84. Klavierauszug.
Karl Zuschneid: Kabinettstücke aus der neueren Klavierliteratur.
Walter Niemann: Klavierstücke, op. 38, 42, 43, 56 (1 und 2), 57, 61 (1—5), 78, 79, 84. 85.
Rudolf Mengelberg: Idyllen (Lieder), op. 8.
Tibor v. Kazacsay: Klavierstücke, op. 19 (Aus dem Orient), op. 21 (Portraits) op. 22, (Zwei Konzertstücke), op. 25 (Zwei Impressionen).
Hugo Kaun: Requiem, op. 116. Klavierauszug.
Paul Juon: Suite für Klavier zu vier Händen, op. 67. Sonate für Klavier und Violine, op. 69. Litaniae. Tondichtung für Klavier, Violine und Violoncell, op. 70. Kinderträume. Fünfzehn Klavierstücke für die Jugend, op. 74.
Martin Frey: Aus Biedermeiertagen. Sieben Tänze für die Jugend.
J. L. Emborg: Oktober. Streichquartett, op. 42. Klavierstücke, op. 28. Zwei nordische Tänze für Violine und Klavier, op. 29. Drei Duette, op. 30. Vier Klavierstücke, op. 33.
Willy Bardas: Sieben Volkslieder aus dem 17. Jahrhundert (für zwei Singstimmen).
Otto Besch: Mitsommerlied. Streichquartett.
Sämtlich im Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
L. Drouê: Zweiundsechzig Flötenetüden.
Emil Kronke: Suite für Klavier und Flöte, op. 171.
Rudolf Dost: Septett, op. 55. Partitur und Stimmen.
Carl Rorig: Burleske. Für drei Flöten und Klavier, op. 64.
J. Kryjanowsky: Introduction und Capriccio. Für Flöte mit Orchester oder Klavier.
N. Medtner: »Vergessene Weisen«. Für Klavier, op. 38.
Sämtlich im Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig-Berlin.
Anton Bruckner: Quintett in F-dur.
Robert Gund: Sonate d-moll. Für Violine und Klavier, op. 33.
Beides in der Universal-Edition Wien.
Viktor Merz: Sieben Lieder.
Friedrich E. Koch: Drei Gesänge, op. 38.
Karl Horwitz: Sechs Gedichte für eine Singstimme und Klavier, op. 4.
Sämtlich im Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Karl Zuschneid: Lehrgang des Klavierspiels, Teil I—III. Verlag: C. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Volkmar Andreae: Lieder-Album.
Albert Nef: Jugendlust, op. 1.
G. Feitel: Sonate für Violine und Klavier.
Arthur Klein: Serenata serena, op. 57.
Sämtlich im Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

BRUCKNERS KIRCHENMUSIK

VON

KURT SINGER-BERLIN

Anton Bruckners Geburtstag jährt sich bald zum hundertstenmal. In drei Jahrzehnten haben hingebungsvoll berufene Dirigenten — Nikisch, Loewe, Schalk, Furtwängler, Hausegger, Ochs — sein Werk der Mitwelt erschlossen, Schüler des Meisters haben sein Leben, das Leben genialer Einfachheit, gepredigt. Durch die Bücher von Göllerich, Louis, Decsey, Gräflinger ist die Chronik Brucknerschen Erdenwallens sorgfältig liebevoll nachgezeichnet, ist der Grundstein für die Erkenntnis der Brucknerschen Sinfonie gelegt. Das eine steht noch aus, hinzuführen an die künstlerischen Quellen, die Bruckners Formsinn, Instrumentation, Klangvorstellung befruchteten, die seiner Ethik, seinem Weltgefühl, seinem Glauben an Gott zugleich treibende Kraft und letzter Gefühlsausdruck wurden: die Messen, die Vokalkompositionen. Hier ist Bruckners ganzes Sein und Sinnen musikalisch erfüllt. Parallelen drängen sich auf zwischen Sinfoniker und Messenkomponist, Gegensätze, Entwicklungsprobleme. Beim Sinfoniker beginnt das Buch,*) versucht die große Musikmacht Bruckners zu belichten, Stil und Technik seiner gesungenen Musik zu durchforschen, sein vokales Gesamtwerk zu analysieren. Es spricht zu denen, die Bruckner zu kennen glauben, ohne einen Blick in die Messenpartituren getan zu haben, es sucht einen Weg zu Bruckner hin auch für die abseits Stehenden, es will aus dem Stil seiner Werke den Menschen Bruckner erkennen und dem Hörenden nahe bringen. Alle, die mit Chorliteratur befreundet sind, Sänger wie Dirigenten, sollten durch dieses Bruckner-Buch einen neuen, seit Liszt und Brahms nicht wieder erreichten Höhepunkt chorischer Musik kennen lernen. Und — bei aller Kritik — die Liebe zu Meister und Werk in sich stark werden lassen.

* * *

Bei kaum einem anderen Musiker ist das äußere Leben so belanglos für sein Werk wie bei Bruckner, bei keinem ist das vorstellbare Bild seines Wandelns so weit entfernt von dem gefühlsmäßig erschließbaren Innendasein seiner Musikseele, bei keinem das eigentliche Herausleben aus der Welt und der Irdischkeit so ganz Musik geworden. Bruckners Werk ist sein eigentliches

*) Diese Veröffentlichung greift aus dem im Manuskript abgeschlossenen Buch Kurt Singers über *Bruckners Kirchenmusik* einige Abschnitte heraus und macht ferner mit einem Bruchteil vom Beginn der Analyse der e-moll-Messe des Meisters bekannt. Das Werk selbst wird mit einer größeren Reihe von Notenbeispielen ausgestattet werden, und es liegt in den Plänen des Verfassers, das Buch noch in diesem Jahr erscheinen zu lassen, falls eine genügende Zahl von Subskribenten den Plan stützen sollte. An anderer Stelle dieses Heftes finden unsere Leser einen Bestellschein vor. Von dem allgemeinen Interesse an diesem bisher leider nur gestreiften, nie durch eine tiefgreifende Betrachtung erschöpften Thema wird somit die Herausgabe des Buches abhängen.

Leben, unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit gesehen. Ein einziges Thema seiner Sinfonien ist gesättigter von außergewöhnlichen Lebensstoffen wie sein siebzigjähriges Erdenwallen. Daher der wahrhaft unerschöpfliche Gehalt seiner Themen, die in sich selber tausendfältige Spann- und Triebkraft haben, die sich wie automatisch zu immer weiteren fruchtbaren Gebilden auswachsen, die neues Leben aus sich selbst heraus kraft ihres dynamischen Zustandes erzeugen. Es gab vor Bruckner keinen Musiker, dem die natürlich fortlaufende, gebunden-ungebundene Melodie so frei und unablässig aus der Feder floß, wie dem Schöpfer des cis-moll-Andante der E-dur-Sinfonie. Wer es wagt, solche Bekenntnisse in die Sphäre persönlichen Erlebens oder gar Nacherlebens zu ziehen, der degradiert sie, der ahnt nicht die Größe und die unfaßbare Notwendigkeit kosmischer Abläufe. Bei Beethoven springt die dynamische Kraft eines heldischen Themas in die dramatische Variation hinein durch logische, instrumentale, bewußte Veränderung, bei Bruckner sammelt und speichert das Urthema alle verfügbaren Kräfte schon primär in sich auf, um aus sich selber, ohne Abschweifung, nur unter Veränderung des Kraftverbrauchs und der Kraftrichtung, andere Gestalt, andere Geistigkeit zu gewinnen. Er braucht weniger die Bewegung als die unmerkliche, unbewußte Rückung des Punktes, an dem sein Thema aus Erde und Welt Nahrung sog, Wurzel zog.

Wie das Leben alogisch ist, so das Thema in seinem Wandel. Und wie der biologische Ablauf nur vom Spiel der Motive, nicht von freiem Willen abhängt, so geht auch Bruckners Lebensgleichnis, das musikalische Thema, einen nicht nachtastbaren, nicht logisch erkennbaren Weg. Das Gesetz der Entwicklung liegt in der musikalischen Gebärde seiner Themenerfindung. Das Eigenleben dieser Musik ist nicht vergleichbar mit dem Leben, es trägt seine Sprache, seine Form, seinen Charakter und seine produktive Kraft als Eigenwert in sich. Einen Konstruktionsplan, einen Plan der Schöpfung vollends kann es da nicht geben; und der Sonatenbau mußte vor dem Ansturm solcher Lebensmacht, solcher Naturwahrheit erschüttert werden. Die Musik schafft sich aus ihrer spezifischen Selbständigkeit die adäquate Form. Beethoven war der Anfang, Bruckner das Ziel. Und nicht mehr der Prozeß des Werdens und Gestaltens, nicht das Mechanische des Problems einer Sinfonie fesselt uns, sondern die Erschütterung scheint von Lebendiggewordenem, vom Leben selbst auszugehen, wie es sich darstellt im vollendeten Werk. Das Nachdenken kann die Form und kann die Ordnung aufdecken, das Wort kann dem Gefühlskomplex einer Melodie Ausdruck verleihen, das Gehör kann Zusammenhänge und Zusammenklänge entdecken. Das alles ist schon fast Überheblichkeit. Und wir übertragen selbst in Bescheidung nur Außergewöhnliches kosmischer Begriffe auf Gewöhnliches irdischer Formate, wenn wir analysieren. Mit diesem Behelf müssen wir uns trösten, wenn wir lehren wollen.

Musik ist nur durch Musik zu erklären, ihre Sprache ist nicht die unseres Mundes. Aber selbst im Bewußtsein, selbst erfüllt von dem Wissen, daß die Musik Bruckners überpersönlichen, außerpersönlichen Gesetzen folgt, können wir der Sonderheit seines Stiles, seines Lebensrhythmus, seiner vitalen Melodie nachforschen. Und schaffen die Atmosphäre, in der das Mechanische des Kunstwerks verfliegt und in dem auf uns selbst überströmenden Kunsterleben als Genuß, als Lebensreiz, als Erhöhung des Selbstgefühls empfunden wird.
Wer vergleichen will, mag es in dem gleichen unterwürfigen Gefühl, in der gleichen Stellung des Kniefalls. Bach, Beethoven, Bruckner. Sicher ist, daß ein Maß des Urteilens nur aus dem Werk dieser drei (und etwa Mozarts) gewonnen werden kann, und daß uns diese Maße teils nicht bewußt werden, teils schon verloren gegangen sind. Sonst würden mehr Menschen erkennen, was *August Halm* von der Kunst weise und eindringlichst, von höchster Kennerschau aus gesagt hat. Ihm ist Bachs Musik melodisch aus Grundsatz, Bruckners Musik harmonisch aus Grundsatz. Bei Bach scheint der Angelpunkt der Harmonik im Melodischen verankert, bei Bruckner das Melodische und Thematische im Harmonischen. Bei Beethoven aber diktierte erst eine Idee, die Sonatenform, ein Wille, den zur klaren Disposition, dem unfertigen Thema, dem zuerst auftauchenden Motivkeim alles weitere Schicksal. Die Harmonie, die schon im Urzustand des Brucknerschen Themas ruht, voller lebenzeugenden Expansionskraft, schreibt der Entwicklung des Themas, der sinfonischen Form das Gesetz vor. In seiner Musik lebt das Gesetz der prästabilierten Harmonie. Daher das Gleichbleibende, die großen Sätze immanent durchziehende Melos, das Gesättigte, Vollgesogene sinfonischer Anfänge, von denen Halm vielleicht mit Recht sagt, nicht ein Musikstück, sondern Musik hebe an. Der Dreiklang scheint der Ursprung des sinfonischen Gedankens. Was sich aus ihm formt, ist kein Nebeneinander allein, das Gesetz des Gegen- und Miteinanders, des sich Spaltens und Neufindens, des Gruppierens und Auseinanderfallens, des durch sich Bedingt-, voneinander Abhängigseins, ist nach Bach nur in Bruckner Kunst geworden. Straffe Einheitlichkeit in der Vielfältigkeit des Stoffs bei Beethoven, intensive und extensive Vielfältigkeit in der Einheit eines thematischen Problems bei Bruckner. Ein jeder wird in seinem Sattel gelten, denn ein jeder war ein Reiter gen Himmel. Nur die innere Kapazität des musikalischen Wollens war verschieden und verschieden die Wege ihrer nach innen projizierten Technik. Aber Technik wandelt sich vor unserem Blick in Stil, Stil in persönlichen Geist; so wird das Mechanische oder Scheinmechanische des Aufbaus Leben und Gesinnung, Zufälligkeiten oder Gleichgültigkeiten, etwa in Wiederholungsteilen, verlieren ihre Existenz. Der Atem des musikalischen Motivs, sein Inhalt ist so weitgestreckt, daß immer wieder aus eigener Kraft neues heran- und herauswächst. Unerreicht bleibt zudem die Ausnutzung eines

rhythmischen Schwungs, einer rhythmischen Stagnation. Bruckners Motive haben rhythmische Prägung: ihre Haltung, ihr Gang, ihre motorische Gebärde sind körperlich nachzuzeichnen, in den Parallelerscheinungen seelischer Verfassung zu ergründen und zu verstehen. Das Wort muß dem Melos Charakter und Beleuchtung geben. Im Chorsatz wird sich daher primitiv die gleiche Bedeutung des Urthemas nach innerer Konstruktion, Fortschreitung, Hemmung, Lebenszuschnitt erweisen wie im komplizierteren, doch unabgelenkteren, ganz auf sich ruhenden sinfonischen Thema. Auch hier wird also die technische Analyse wesentliches über die Gesamtkapizität Brucknerscher Einfälle auszusagen haben.

* * *

Während der vielen Jahre, da Bruckner auf dem Fürstenstuhl der St. Florian- und Linzer katholischen Kirche sein Amt als Stifts- und Domorganist versah, aber auch in den bescheidenen Lehrerstühlen in Windhag und Kronstorf, hat er aus dem Quell seiner Phantasie und seiner tiefen Religiosität unendlich viel und sicher unendlich viel edle Kirchenmusik geschaffen. Die ihn hörten, haben von seiner wunderbaren Kunst des Improvisierens geschwärmt; im Wettspiel war ihm da nach Aussage der prüfenden Meister kein anderer auch nur annähernd gewachsen. Mit Vorspielen, Choralbegleitungen, Meditationen, Fugen und Gebeten konnte und mußte er die helle Feststimmung des Sonn- und Feiertages, die Luststimmung der Adventszeit, die Lieblichkeit des Pfingstfestes, wie die Wehmut des Karfreitags in gleicher Weise heben, festigen und heiligen. Wer den Menschen Bruckner kennt, der ewig ein Kind und ewig ein von Gott Beseelter gewesen ist, der fühlt, wie solch ein »Muß« Bruckners frommer Natur adäquat war. Denn auch als er sich in Wien in einem weiteren Kreis der Musikausübung zurechtfand, folgten ihm die erhabenen und festtäglichen Stimmungen der Kirche auf seiner Bahn. Überall in seinen Sinfonien taucht sie auf, und wenn er im Kampf mit der Welt sich einen Augenblick Herr fühlt, flüchtet er demütig und bußfertig wieder in die Arme der seligmachenden Kirche, voller Glaube, voller Glück und Labung. Wieviel von diesen der Liturgie eingeordneten Improvisationen ist wohl verloren gegangen, zu wie wenig geschlossenen größeren Kirchenwerken fand Bruckner die Zeit, die Sammlung der Aufzeichnung.*) Sicher spielte hier auch ein tieferes psychologisches Moment eine Rolle, und zwar ein hemmendes: groß geworden in der Kenntnis der klassischen Messen und Requiems aus der Wiener Schule verbot es Bruckner die Scheu vor der Größe und Heiligkeit dieser Schöpfungen, der zwingende Bann des reinen Kirchenstils, sich von seinen Vorbildern gar zu stark zu lösen, von den einmal beschrittenen Wegen mehr als zufällig abzuweichen. Andererseits war in dieser vorge-

*) *Gräflinger* erwähnt von Jugendarbeiten eine ungedruckte 4stimmige Choral-Messe (1844), eine Messe in B, eine in C für Orgel, Alt und Hörner, den 146. und 112. Psalm, ein Requiem in d-moll (1847/1848), das auch zu Bruckners Leichenfeier erklang, die Missa solemnis (b-moll), die 1854 erst aufgeführt wurde.

schaffenen Form nicht immer Platz genug, um des Meisters unendlich gehobenem und verklärtem Fühlen von Gott und Christenheit vollendeten Ausdruck zu geben. So erklärt sich eine gewisse Zurückhaltung in den Messenkompositionen, während dieselbe Scheu den weltlichen Werken (Sinfonien) gegenüber ja nicht mehr zwingend war. Bei aller Selbständigkeit der Erfindung, der Gedanken und ihrer Gestaltung, bei dem unverkennbar persönlichen Stil, den Bruckner auch in seinen drei großen Messen und im »Te deum« wahrt, bleibt dennoch die Kluft zwischen dem Einst und Jetzt in den rein orchestralen Werken wesentlich größer, wird das kühne Heraustreten aus der Form des Sinfonischen hier deutlicher und prägnanter als in seinen Kirchensätzen. Ein strenger kirchlicher Dienst, strenger gezogene Grenzen der Ausdehnung, ein die Phantasie doch immerhin zähmender Stimmungsgehalt und genau vorgeschriebene Worte als Textunterlage, schließlich ein gewisser Zwang oder doch tiefster Wunsch, im Gottesdienst das Werk erklingen zu lassen, vor Menschen, denen Empfinden und gewohnter Stil alles, Neuerung im Kirchlichen aber gewiß nicht ein Mehr an Erbauung sein konnte — all das führte Bruckner teils zum alten Kirchenstil, teils näher an die Meister der Wiener Schule, Beethoven, Haydn und Schubert heran.

* * *

Betrachtet man die Messen geschichtlich, so fügen sich bei aller persönlichen Bruckner-Farbe die erste und dritte gut in die Linie ein, auf der Beethoven, Mozart, Liszt Vorbilder geschaffen haben. Nur die e-moll-Messe ist ein edelster Nachklang vorbachischer polyphoner Kunst, außergewöhnliches Muster verinnerlichter Liturgie, wie es, ohne Hang zur Reflexion, rein kirchlich verstanden werden muß. Hier tritt die poetische Ausmalung des Textes vollkommen hinter der Idee der nichtkonzertmäßigen Messe zurück. Knappheit und Konzentration des Ausdrucks führen zu einer auch von Bruckner sonst nicht erreichten Zusammenballung vertikalen und horizontalen Stils, zu einer Satzvollendung, die gleichzeitig das akkordliche und das melodische Hören anspannt, zwingt, befriedigt. In den anderen Messen ist dieses Problem unerfüllt, sie wirken mit der ästhetischen Macht ihrer liedartigen Melodik *oder* durch die Schwerkraft kontrapunktischer Künste. Die einheitliche Größe Bachscher »linearer Polyphonie« ist ihnen versagt. Das liegt aber zum größten Teil in der Denkart Bruckners, sozusagen in der Psychologie seiner Musikgebärde begründet. Die Ausmaße an Worttondurchdringung, ja, Durchsetzung des Wortgedankens durch den Ton konnten bei ihm, der stets an den Gottesdienst dachte, niemals so groß und intensiv werden wie bei Bach oder Beethoven. Man wird daher bei ihm schon räumlich die unerhört sich übertürmenden Bögen einer Sanktusmusik, die fortlaufend sich erneuernden Klagefiguren eines Kyrie im Geiste Bachs ebenso vermissen, wie etwa den donnernden Ansturm eines Beethovenschen Gloria oder Bachschen »Et resurrexit«.

In Bruckner ist die Stille, die Scheu, nicht die Explosion und das Temperament mächtig. Man trifft selten auf ein dahinjagendes Allegro, nie auf ein Presto, der Ausgleich zwischen Vorstellung der heiligen Opferung und Empfindung des erhabenen Erlebnisses wird langsam angebahnt, es bleibt die Ruhe der Überlegung, es bleibt ein Stillstand des Denkens; kein Taumel darf die große Distanz zwischen Beter und Objekt der Anbetung überbrücken. Die Vision wird daher niemals mit letztem Pathos, mit letzter körperlicher Sichtbarmachung ausgedeutet, sie bleibt außermenschlich, nicht durch Bewußtsein und Seele des Schaffenden hindurch gepreßt und verändert, bleibt ein jenseitiges Wunder, in dessen Kern Erkenntnis, Fühlen und Ahnen nicht dringen können. Das ist jene Herbheit Brucknerscher Messen, zu der wir uns hinarbeiten müssen, die uns aber nicht mit so mentaler Gewalt packt wie Bachs Messe. Es ist die Ethik des Kirchenmusikers, der er selbst im sinfonischen Weltgebilde nie ganz entsagen konnte. Auch hier ist die sinnliche Ekstase durch den Pomp, durch die Macht, durch die Melodie choralischer Gruppen ersetzt oder durchbrochen.

* * *

Das große Erlebniswunder ist bisher stärker von dem Sinfoniker als von dem Messenkomponisten Bruckner ausgegangen. Vielleicht liegt das an der allgemeinen Einstellung heutiger Welt auf Musik, auf ein seelisches Hinstreben nach Klängen, das aller strengen Form, strengen Melodie, das vollends der Liturgie und Kirche nicht günstig ist. Solche Differenzierungen sind geschichtlich kein Novum und bedeuten sogar nicht immer ein Unrecht. Haydns Werk würde vollendet dastehen auch ohne die liedartige Schönheit seiner Messen (selbst die Cäcilienmesse eingeschlossen). Aber Liszts Graner Messe übertürmt sein und aller Gleichzeitigen Lebenswerk um ein Beträchliches, und der kennt Schubert nicht, der seine As-dur- und Es-dur-Messe nicht kennt. Bei Mozart, der 16 Messen schrieb, kann Zweifel herrschen, ob nicht sein ganzes kirchliches Jugendwerk nur Vorbau, inhaltliche, gedankliche und klingende Vorwegnahme des Sinfonikers und Opernkomponisten ist. Beethoven war auch als Messenkomponist ein Bahnbrecher; nach ihm Liszt — und man kennt ihn nicht.

Bruckner ist in diesem großen Sinn kein Wegweiser, oder doch nur auf dem durch die Messen eingeleiteten Entwicklungsprozeß seines sinfonischen Schaffens. Auf diesem Riesenweg aber sind sie erhabene Wahrzeichen. Und sie bedeuten auch insofern ein Neues, als sie im Stimmungsgewicht den frommen Messenkomponisten alter Jahrhunderte, ja im Aufbau einzelner Sätze dem höchsten Vorbild Palestrina nahekommen und gleichzeitig die Wagner-Lisztsche Orchestrierung dem Gesamtwerk dienstbar machen. Auch das ist nicht durchweg, nicht systematisch erreicht, aber ein so gerichtetes, starkes, geschichtlich bemerkenswertes Wollen gleitet durch die beiden

Instrumentalmessen, durch Vor- und Zwischenspiele, durch einheitliches Zusammenballen abwegiger Teile mittels des Orchesters. Es bleibt, am Vorbild Liszt und Bruckner gemessen, zu hoffen, daß ein Nachfahre den musikalischen Gehalt einer Messe zu gleicher Zeit aus dem Geist der Instrumente wie der Stimmen komponiert, beide bestimmend, Vokal- und Instrumentalstil bindend, eins durch das andere bedingt und ihm die Wage haltend.
Die Frage ist nicht ganz müßig, ob Bruckner Kirchen- oder Konzertmessen geschrieben hat. Darüber ist kein Zweifel, daß er zunächst, bei der Konzeption, nur an Messen zum Zweck gottesdienstlicher Erbauung gedacht hat. Das entspricht erstlich allein nur dem Glaubensmann, der jahrzehntelang als Organist die Zelebration aus tiefster Seele miterlebt und dem Hochamt das innermusikalische Erleben gesellt hatte. Aber auch die äußere Anlage, die Knappheit, das bewußte Abbiegen vor jeder reflektierenden Betrachtung, vor Ausdeuten und Ausbeuten des Textes spricht dafür, daß die Messen der religiösen, in der Kirche symbolisch dargestellten Opferdarbringung galten. Das Fortlassen der Anfangsworte im Credo und Gloria weist auf die gesangliche Beteiligung des Geistlichen als Vorbeter. Hinzu kommt noch der Umstand, daß ja alle drei Messen fast durchweg chorisch gehalten sind. Die kleinen, wie aus dem Chor herauswachsenden Soli der f- und d-Messe ändern daran nichts. Arien, solistische Auslegungen hätten durch Dehnung des Gottesdienstes und durch Einführen eines mehr virtuosen, unheiligen Elements den strengen Kirchenstil gefährdet. Nichtsdestoweniger hat Bruckner beiläufig auch durch Konzessionen zwecks Weiterverbreitung seiner Werke (mindestens der f-moll-Messe) eine konzertmäßige Aufführung im Auge behalten. Hier, in der f-moll-Messe, sind Klangentfaltung, Instrumentalkolorit, Ausdruckssinnlichkeit über die Zurückhaltung und Herbheit der Schwesternmessen weit hinausgegangen. Sie eignet sich daher auch in jeder Weise zum Konzertgebrauch. Weniger schon die d-moll-Messe; und unmöglich wäre eine Konzertbelebung der Bläsermesse. Hier ist das Vorbild mittelalterlicher Vokalmessen — ohne Begleitung, ohne Soli — so markant, daß eher der Gedanke auftauchen könnte, diese Messe einmal in den Sopranen mit Knabenstimmen, im Alt mit Männern zu besetzen. Zu dieser asketischen Messe, die fast eine a-cappella-Messe ist, gehört unbedingt als höchste Ergänzung der Musik die ganze Szenerie des katholischen Gottesdienstes; die d-moll-Messe ist nach ihrem musikalischen Charakter wohl imstande, diese stützende Handlung zu entbehren, aber sie würde durch den Gottesdienst nicht an konzentriertem Interesse verlieren.

* * *

Die zweite Messe in e-moll ist anscheinend später vollendet als die in f-moll. Die Erstaufführung fand in der Votivkapelle zu Linz am 29. September 1869, »an dem herrlichsten meiner Lebenstage«, wie Bruckner 1885 an den Dom-

vikar Burgstaller schrieb, statt. Bruckner dirigierte nach 28 Proben selbst. Die zweite Aufführung (im alten Dom zu Linz) fand 17 Jahre später, am 4. Oktober 1885, unter Schreyers Leitung statt, wobei Bruckner die (in der Partitur gar nicht vorgesehene) Orgel spielte.
Zwischen den beiden Brucknerschen Messen, deren Konzertform durch alle Innerlichkeit kirchlicher Empfindung durchleuchtet, deren Glanz und Schönheit mitbedingt ist durch ein zwingendes Zusammenarbeiten von Instrument und Stimmen, zwischen d- und f-moll-Messe steht einsam, weltabgewandt, ein reiner Kirchenbau, die e-moll-Messe. Alle drei in Moll; in aufsteigender Tonreihe; im Gesetz und im Gefühl der kampflosen Ergebenheit alle gleich. Diese mittlere Messe aber vergöttlicht die menschliche Entrücktheit, sie wendet sich ab von allem, was weltlicher oder gar sinnlicher Glanz wäre, ja sie zwingt selbst die musikalische Phantasie, bis zur andächtigen Scheu vor dem asketischen Selbsttönen der Melodie Verzicht zu leisten. Eine liturgische Messe, empfangen und gedacht im Gesang als der einzig adäquaten Sprache der Liebe. Ihre Farbe ist das Weiß des Altars, ihr Leuchten ist das des frühen Morgens, ihr einziger Schmuck ist die Reinheit des Stils, die etwa in Palestrinas »missa papae marcelli«, im achtstimmigen Offertorium Lassos, in der »missa choralis« Liszts die Seelen erhebt. Ein kirchenmusikalisches Ideal, das in der Strenge der Form, durch die bewußte Eingliederung in die Meßfeier der Kirche, durch das Fehlen der sinnlich belebenden Streichinstrumente nach außen hin die Absonderung von der Konzertmesse, von der Konzertmusik überhaupt betont, nach innen aber zur erschütterten Seele den großen Hauch, den Flügelschlag des göttlichen Wesens hinträgt. Das Auge mag in Andacht geblendet sein, aber in Tönen der asketischen Harmonien wird das Unnahbare nah, das Unsichtbare gegenwärtig. In dieser Messe ist die Musik tief in das Wesen des feierlichen, ehernen, jubelnden, zuversichtigen und glaubensgewaltigen Messetextes eingedrungen, ihn bindend, überragend, stabilisierend. Eine katholische Messe, eine höchste Verkündung jenes Erlebnisses, das dem Frommen Kyrie, Gloria und Kredo bedeuten. Zuversicht, Flehen, Dank, Glaubenskraft, Heiligpreisung werden zu einer Predigt während der Darbringung des heiligen Opfers. Gott selber, Christus in seinem Menschwerden, in seinem Leidensweg und Vergehen, in seiner Wiederkehr sind Zeugen des Gebets. Die Göttlichkeit lebt und klingt aus dieser Musik, und der Mensch ist begnadet zur Anbetung. Das Unfaßbare, Rätselhafte göttlicher Nähe wird erlebtes Wunder. Ein Gottesdienst in Musik, ein heiliges Offizium, ein Werk, in das vom Menschen her kein Gefühl eingeflossen scheint, aus dem aber die größte, zauberhafteste Segenspendung wie aus tausend Priesterkehlen tönt. Diese e-moll-Messe hat keine Lyrismen und hat keinen dramatischen Schwung, weil die Kirche weder die weiche, bildhafte Ausmalung der Textworte, noch die gewaltige Emotion bei der Verdeutlichung der Messenhandlung kennt. All das sind menschliche Zutaten, die der Musik wundervoll zugute kommen,

wenn ein Bach oder Beethoven ihre Noten zeichnen. Hier bei Bruckner, und nur dieses eine Mal selbst bei Bruckner, dem frömmsten aller Sänger, wird die aktive Gebärde des Anbetens still gemäßigt, das Wort stumm vor der Harmonie einer in aller Welt und in jeder Kreatur gleich harten, gleich strengen Gesetzmäßigkeit der Religion. Die Kirche singt, es schallen die hohen Wände des Doms mittelalterlich herbes Gebet zurück, kein menschlicher Atem stört den Lufthauch der göttlichen Verkündigung. Was da in der Muttergotteskapelle des Linzer Doms 1868 zum erstenmal der Welt entgegentönte, war ein unerhörtes Bekenntnis, durch das Gott selber in Bruckners Musik zu sprechen schien. In Jahrhunderten kehrt solch Wunder der Erhabenbeit nicht wieder — die Musik der Messe, sonst Dienerin des Worts, ist der Inhaltschwere, der zwingenden Erlebnissprache des heiligen Urtextes gleich geworden.
Dieser entsinnlichten Musik gegenüber wird jede zergliedernde Analyse zu einer Gefährdung ihres Wertes. Man hört sie mit dem inneren Ohr, erlebt zudem die Schönheit einer Partitur optisch; beide Empfindungen, die, ineinander verankert, sich zu steigern berufen sind, bringen eine Vision zustande, vor der Kritik und eine die Gesamtgestalt auseinanderlegende Nacharbeit verstummen müssen. Die Einheit der Sätze, das geradlinige Gefüge, das schwer Lastende und dabei doch frei Bewegliche der Stimmen, die Sattheit einer nicht prunkenden, dennoch prunkvollen Polyphonie, die stilsichere Grundstimmung jedes einzelnen Messesatzes haben wir auch in den anderen beiden großen Chorwerken Bruckners bewundert und gepriesen. Aber es gab doch Episoden weltlicheren Melos', menschlich Gebundenes an Kolorit, Dynamik, Rhythmus. In der e-moll-Messe weht dieser unvergleichliche Atem einer alten kirchlichen Zeit von der ersten bis zur letzten Note, ohne jeden Sprung in der harmonischen Geschlossenheit, ja fast gleichbleibend in der Tonart (e-moll und die parallele Durtonart G). Der Kontrapunktiker ist nie größer, nie selbstverständlicher gewesen wie hier; wo der Könner und Mensch sich besann, sich ganz zurückzog auf seine ihm innewohnende Göttlichkeit, da ist er der heiligen Schönheit des Textes ein unerreicht großer Heros geworden. Die Ausbiegungen, die Modulationen werden nicht gebildet, sie sind da, ohne Krampf, mit kurzen entscheidenden Vorbereitungen. Die in B-Tonarten liegenden Teile (et incarnatus est, benedictus) klingen aus einer der Innigkeit des Wortes abgelauschten, latenten Empfindungsweichheit heraus mühelos; unbewußt gleiten die Bläser in die neue Stimmungswelt hinein; im Benedictus erinnern festgehaltene leiterfremde Töne an den Ursprung, zu dem jede harmonische Fortführung wieder zurückkehren soll. Aus einem Gesamterlebnis, aus einer einzigen, von der Liturgie und der felsenfesten Überzeugung des Katholiken hergeleiteten Klangvision heraus ist diese e-moll-Messe geschaffen, auch technisch, auch in Gliederung und Aufbau ein besonderes Werk, ein Werk der Reinheit und der Erhebung . . .

DAS STAATSINSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT IN MOSKAU

VON

OSKAR v. RIESEMANN-ROM

In der Geschichte der russischen Musik, die ja noch sehr jung ist im Vergleich zur Musikgeschichte des übrigen Europa, fehlte während der ersten Jahrzehnte ihres Bestehens fast vollständig das Bestreben, die Grundlagen der Tonkunst wissenschaftlicher Erforschung zu unterziehen. Die in den Konservatorien und Musikschulen als Unterrichtsgegenstand figurierende »Theorie« bot für derartige Arbeiten weder das erforderliche Material noch einen wirklich wirksamen Antrieb. Einzelne Musiker, die sich für musikwissenschaftliche Fragen interessierten, mußten sich mit dem Studium der fertigen Ergebnisse begnügen, die ihnen die westeuropäische musikwissenschaftliche Forschung darbrachte, ohne sich durch persönliche Mitarbeit an dem Zustandekommen dieser Ergebnisse zu beteiligen.

Erst nach dem Bekanntwerden der epochemachenden Arbeiten von *Helmholtz*, *Stumpf*, *Riemann* u. a. erwachte auch in Rußland das Bestreben, sich mit selbständigen Untersuchungen auf dem ganzen weitausgedehnten Gebiete der Musikwissenschaft zu betätigen, doch dauerte es immerhin noch eine ganze Weile, bis sich einige russische Theoretiker dazu entschlossen, die ersten schüchternen Versuche selbständiger Forschung zu wagen. Auch trugen diese Arbeiten einen rein zufälligen Charakter und waren wenig produktiv, denn es fehlte der Zusammenhang zwischen ihnen, gleichwie es an einem engeren Zusammenschluß irgendwelcher Art zwischen ihren Verfassern mangelte. Nur ein geringer Teil dieser Arbeiten wurde — im Auslande — veröffentlicht, der weitaus größere blieb in den Schreibtischfächern der betreffenden Verfasser verborgen. Bis zum Ausgange des 19. Jahrhunderts gab es, wenn man vom Spezialgebiete der russischen Kirchenmusik absieht, kaum irgendwelche beachtenswert musikwissenschaftliche Arbeiten, die von Russen verfaßt und in Rußland erschienen wären.

Unter den russischen Privatgelehrten — nur um solche handelte es sich vorläufig —, die auf verschiedenen Gebieten der Musikwissenschaft arbeiteten, erwachte allmählich der Wunsch nach Zusammenschluß, um dadurch die Produktivität der eigenen Arbeit zu erhöhen und um günstigere Arbeitsbedingungen für sich und andere zu schaffen. So entstand in Moskau im Jahr 1901 die Gesellschaft »Musiktheoretische Bibliothek«, die es sich zur Aufgabe machte, die fehlende Verbindung zwischen den angehenden russischen Musikgelehrten herzustellen. Die Schaffung einer möglichst reichhaltigen Sammlung musiktheoretischer und musikwissenschaftlicher Schriften schien ein geeignetes Mittel zu sein, um diesen Zweck zu erreichen. Die

Seele des Unternehmens war der während des Krieges verstorbene hervorragende russische Kontrapunktiker und Musikgelehrte *S. J. Tanejew*, um den sich eine ganze Anzahl jüngerer vielversprechender musikwissenschaftlicher Kräfte gruppierte (Bulytschew, Iwanow-Boretzki, Jaworski, Rosenow, Ssabanejew u. a.).
Der Ausbruch des Weltkrieges im Sommer 1914 und die sich im Februar 1917 anschließende erste russische Revolution boten für friedliche wissenschaftliche Arbeit natürlich nicht den rechten Rahmen. Einige von den Sektionen der »Musiktheoretischen Bibliothek«, die sich unterdessen gebildet hatten, zerfielen, da der größte Teil ihrer Mitglieder im Felde stand oder Kraft der Umstände, die jene bewegte Zeit mit sich brachte, über ganz Rußland verstreut war. Die gemeinschaftliche wissenschaftliche Arbeit wurde unterbrochen, doch machte sich infolgedessen der Wunsch nach abermaligem Zusammenschluß, Fortsetzung und Vertiefung der unterbrochenen Arbeit um so stärker fühlbar.
Die neue Ära, die für Rußland nach der Oktoberrevolution 1917 anbrach, war diesen Bestrebungen günstig, denn die Großen der Sowjetrepublik begriffen sehr wohl, daß es ihrem Prestige in Europa nur nützen konnte, wenn sie Wissenschaft und Künsten möglichst weitgehende Unterstützung zuteil werden ließen. Die Kunst wurde in Rußland bekanntlich laut Regierungsdekret für »eine fürs Staatswohl nützliche und notwendige Institution« erklärt.
Die Musikgelehrten Rußlands ließen die sich ihnen bietende günstige Gelegenheit nicht entgehen, eine von den anfangs mit äußerst freigebiger Hand aus dem Säckel des Volkskommissariats für Bildungswesen verteilten Subsidien zu erhaschen. Sowohl in Petersburg als in Moskau taten sich wissenschaftliche bzw. »akademische« »Assoziationen« der musikalischen Unterabteilung im Departement für Kunst des erwähnten Kommissariats (nichts geht über säuberliche Klassifizierungen!) auf.
Die Petersburger »Assoziation« war nicht sehr langlebig. Sie bestand nur während des Jahres 1919/20 und wurde geschlossen, nachdem sie nur einen Band ihrer »Arbeiten« veröffentlicht hatte. Der Grund dieser Kurzlebigkeit ist nicht schwer zu erraten, wenn man die um jene Zeit in der früheren russischen Residenz herrschenden Lebensbedingungen in Betracht zieht.
Die Moskauer Bildung erwies sich als lebensfähiger. Nach vielerlei Umwandlungen und Veränderungen ihrer Konstruktion nahm sie endlich im Frühling 1921 in Verbindung mit der Reorganisation des Volkskommissariats für Bildungswesen folgende Gestalt an: statt *einer* akademischen Unterabteilung der musikalischen Abteilung des Kunstdepartements wurden deren *drei* gebildet: 1. eine *wissenschaftlich-theoretische Unterabteilung* mit zwei Sektionen: für theoretisch-methodologische und historisch-ästhetische Forschung; 2. eine *wissenschaftlich-experimentelle Unterabteilung* ebenfalls mit zwei Sektionen: einer psycho-physiologischen und einer physiko-technischen; 3. eine *ethno-*

graphische Unterabteilung mit drei Sektionen: für Sammlung, Erforschung und Propaganda von Volksmusik.

Hiermit war jedoch der Evolutionsprozeß dieser einigermaßen komplizierten Bildung nicht beendet. Je demokratischer es in einem Gemeinwesen hergeht, desto mehr macht sich bekanntlich das Bestreben nach autonomen Verwaltungsrechten bemerkbar. So auch hier. Es entstand der Gedanke an die Gründung eines autonomen *Staatsinstituts für Musikwissenschaft*, d. h. einer Bildung, die selbständig genug wäre, um ohne alle weitere Bevormundung seitens über ihr stehender konstruktiver Einheiten die verschiedenartigsten Untersuchungen und Forschungen auf allen Gebieten der Musikwissenschaft vorzunehmen. Der Gedanke fand Anklang bei den betreffenden Zentralstellen (Musikabteilung und künstlerisches Hauptkomitee im Kunstdepartement des Volkskommissariats für Bildungswesen, das abgekürzt auf russisch »Narkompross« heißt). Es wurden Schritte zu seiner praktischen Verwirklichung ergriffen. Die Arbeiten einer zu diesem Zwecke gebildeten Kommission hatten Erfolg. Im Sommer 1921 wurde die Gründung des »*Staatsinstituts für Musikwissenschaft*« beschlossen, im September desselben Jahres wurde sie vollzogen.

Auf einer der ersten Sitzungen des gelehrten Ausschusses, der sich gebildet hatte, wurde die Struktur des Instituts nach einem von *P. N. Rentschitzki* ausgearbeiteten Projekte bestätigt. Demzufolge gliedern sich die akademischen Mitarbeiter des Instituts in eine Reihe beständiger und zeitweiliger wissenschaftlicher Vereinigungen. Solche beständige Vereinigungen sind erstens die vier »Assoziationen« des Instituts, nämlich eine historische, eine ethnographische, eine theoretische und eine philosophische, entsprechend den vier Gesichtspunkten, von denen aus man ein musikalisches Objekt betrachten und untersuchen kann, außerdem aber noch — eine ganze Reihe anderer Vereinigungen, die je nach den Merkmalen des in Frage stehenden Objektes als besondere Sektionen, Unterabteilungen usw. gedacht sind, deren Aufzählung an dieser Stelle jedoch viel zu weit führen würde. Zu den zeitweiligen Vereinigungen des Instituts gehören folgende Kommissionen, deren Arbeiten zum Teil übrigens schon beendet sind: 1. eine Kommission für die theoretische und praktische Ausarbeitung neuer Tonsysteme und für den Bau entsprechender Musikinstrumente; 2. eine Kommission für Methodologie des Gesangsunterrichts; 3. eine Kommission für Begründung einer rationellen Ästhetik; 4. eine Kommission zur Untersuchung der Tonwahrnehmungen; 5. eine Kommission zur Vervollkommnung der wissenschaftlichen Struktur des Instituts; 6. eine Kommission zur Sammlung von Denkmälern der Volksmusik; 7. eine bibliographische Kommission; 8. eine Kommission zur Sichtung des musikalischen Nachlasses von A. W. Skrjabin; 9. eine Kommission zur Sichtung des musikalischen Nachlasses von S. J. Tanejew; 10. eine allgemeine pädagogische Kommission; 11. eine Kommission zur Erforschung der musikalischen Begabung; 12. eine Kommission für architektonale Akustik.

Ich gebe diese Liste ohne Kommentar, wie denn ich mich vorläufig überhaupt jeder Kritik des mir vom Direktorium und gelehrten Ausschuß des Instituts freundlich zur Verfügung gestellten Materials enthalte. Die Daten an und für sich haben meines Erachtens unzweifelhaft Anspruch auf Interesse.

Dem Institut angegliedert sind folgende Hilfsunternehmungen von größerer oder geringerer allgemeiner Bedeutung:

1. Eine Bibliothek (die frühere Moskauer musiktheoretische Bibliothek), die zwar nicht sehr umfangreich ist, aber immerhin über 35 000 Bände musiktheoretischer, musikhistorischer, musikästhetischer und -philosophischer Schriften verfügt, außerdem über eine recht reichhaltige Partiturensammlung. Die Bibliothek dient nicht nur den internen Zwecken des Instituts, sondern hat einen allgemein zugänglichen Lesesaal.
2. Eine Versuchswerkstatt für den Bau von Streichinstrumenten.
3. Eine Versuchswerkstatt für Volksinstrumente (Domras, Gusli, Swireli usw.).
4. Ein Laboratorium zur Untersuchung und für den Bau automatischer Musikinstrumente, dem eine sog. »Rollothek« angegliedert ist.
5. Ein Laboratorium für Ausarbeitung besonderer Methoden metriko-architektonischer Analyse von musikalischen Kunstwerken nach von Professor Georg Conus vorgeschlagenen Richtlinien.

Von einzelnen im Rahmen des Instituts vorgenommenen Arbeiten verdienen besondere Erwähnung folgende: der Bau eines elektrischen Instrumentes zur Verwirklichung der von Skrjabin erstmalig (im »Prometheus«) verwandten Farbensinfonie und zum Studium der Wirkungen, die die Farben- bzw. Lichtmusik auf den menschlichen Organismus ausübt; ferner der Bau eines besonderen harmoniumartigen Instrumentes mit 53stufiger gleichmäßiger Temperierung, von dem ebenfalls Skrjabin schon träumte und für das L. L. Ssabanejew eine besondere Klaviatur ersonnen hat. Mit den Problemen architektonaler Akustik beschäftigt sich Professor J. G. Lifschütz in seinem dem Institut angegliederten Laboratorium. Es heißt, daß es ihm gelungen sei, mit Hilfe spezieller Apparate und eigenartiger konstruktiver Methoden die Akustik zahlreicher Moskauer Auditorien sehr erheblich zu verbessern.

Große Bedeutung mißt das Institut den wöchentlichen Sitzungen seines gelehrten Ausschusses bei. Es handelt sich dabei meistenteils um den Vortrag wissenschaftlicher Referate, Demonstrierung von Diagrammen, Tabellen, neuen Apparaten usw. Die anschließenden Diskussionen tragen nicht wenig dazu bei, um die geistige Verbindung zwischen den einzelnen Mitgliedern des Instituts herzustellen.

Zur Propagandierung und Popularisierung musikwissenschaftlicher Fragen hat das Institut bis jetzt eine ganze Reihe öffentlicher Sitzungen veranstaltet, von denen zwei der Demonstrierung eines von L. J. Teremen erfundenen elektrischen Tongenerators (Interferenzgenerator) gewidmet waren, eine — dem altrussischen Kirchengesange nach »Krjuki«-Handschriften in der Aus-

führung eines Kirchenchors der altgläubigen Gemeinden Moskaus, eine — dem Gedächtnis des hochverdienten musikalischen Ethnographen N. J. Gantschuk, bei welcher Gelegenheit viele seiner musikalisch-ethnographischen Kompositionen zur Aufführung gelangten usw. Eine feierliche Sitzung wurde am 29. Oktober 1921 zum Gedächtnis des hundertjährigen Geburtstages von Helmholtz im Großen Auditorium des Physikalischen Instituts der Moskauer Universität veranstaltet. Referenten waren bei dieser Gelegenheit: Professor W. D. Sernow (biographische Daten), Professor W. J. Romanow (Tonanalyse und -synthese nach Helmholtz), Professor A. F. Samsilow (Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen), A. B. Mlodsejewski (Helmholtz' Harmonielehre). Eine seiner Hauptaufgaben erblickt das Institut in der Drucklegung und Herausgabe seiner »Arbeiten«. Die wenig günstige wirtschaftliche Lage und die ins Ungeheuerliche gewachsenen Druckkosten lassen die Verwirklichung dieser Absicht in dem ursprünglich geplanten Maßstabe immer schwieriger erscheinen. Material läge schon für eine stattliche Anzahl von Bänden vor. Um einen Begriff davon zu vermitteln, wie vielseitig und eifrig gegenwärtig in Rußland auf musikwissenschaftlichem Gebiete gearbeitet wird, lasse ich die Aufzählung einer Auswahl der gegenwärtig im Portefeuille des Instituts befindlichen noch ungedruckten schriftstellerischen Arbeiten folgen:

S. N. Belaiewa-Exemplarskaja: »Die musikalische Begabung und der motorische Typus der Vorstellungen«, »Die instruktive Basis des ästhetischen Erlebens und des schöpferischen Prozesses«.

N. J. Brjussowa: »Der Taktstrich«, »Der musikalische Realismus seit dem 18. Jahrhundert«.

N. S. Shiljajew: »Skrjabin in der neuesten Literatur«.

A. D. Kastalski: »Die Polyphonie im russischen Volksgesange«.

G. E. Conus: »Der metriko-architektonische Bau der Lieder ohne Worte Mendelssohns«.

N. G. Kotschetow: »Die Evolution der musikalischen Form«.

K. A. Kusnetzow: »Die Renaissance Bachs«.

P. B. Leiberg: »Projekt zum Bau eines Harmoniums mit 53stufiger Temperierung«; »Die Schwingungen der Kombinationstöne und ihre Bedeutung für die Musik«; »Die rationellste Notierungsweise von Tönen und Intervallen«.

A. F. Lossew: »Wesen und Form des musikalischen Empfindens«; »Ästhetische Vorgänge und die moderne Experimentalpsychologie«; »Die Philosophie Wagners im ‚Ring des Nibelungen'«; »Die philosophischen Anschauungen Skrjabins«; »Versuch einer phänomenologischen Charakteristik des musikalischen Objekts«; »Die Grundlagen des reinen musikalischen Seins«.

E. A. Malzewa: »Die Grundelemente der Gehörsempfindungen«; »Bewertung der Intervalle in den Grenzregistern der musikalischen Skala«.

N. W. Petrow: »Untersuchungen über die schöpferische Persönlichkeit der Komponisten und über das Wesen des schöpferischen Vorganges«.

P. N. Rentschitzki: »Das Intervall und seine Größe«; »Zur Frage der Benennung und Darstellung neuer Intervalle, die sich bei einer Erweiterung unseres heutigen Tonsystems ergeben«.

E. K. Rosenow: »Die Grundlagen eines neuen tonalen Systems«; »Versuch einer Restauration der Denkmäler altgriechischer Musik«; »Über den goldenen Schnitt in Poesie und Musik«; »Ein Institut für musikalische Bildung der Massen« u. v. a.

L. L. Ssabanejew: »Die Erscheinung des Farbenhörens«; »Die Realisierung einer 53stufigen Temperierung«; »Die ‚Vorbereitende Handlung' Skrjabins«; »Die Etüden Chopins vom Gesichtspunkte des goldenen Schnitts«.

M. G. Sereiski: »Die objektiven Bedingungen musikalischer Begabung«.

S. L. Tolstoi: »Die Harmonisierung schottischer Melodien«; »Tschaikowski und Tolstoi«; »Die Lieder der nordamerikanischen Indianer«.

K. R. Eiges: »Was ist Musikwissenschaft«; »Programmusik«; »Die moderne Ästhetik als Kunstwissenschaft«; »Musik und Text« u. a.

B. L. Garorski: »Die Grundelemente der Musik«.

Diese kurze Übersicht zeigt, daß sich in Rußland auch auf dem Gebiete der Musikwissenschaft neue Kräfte regen. Einige von den angeführten Verfassern waren freilich schon vor dem Kriege, wenigstens in Rußland, als Musikschriftsteller und -gelehrte bestens bekannt. Die große Mehrzahl gehört jedoch einer neuen Generation an, die sich ihren Ruf erst erwerben muß. An der Spitze des »Staatsinstituts für Musikwissenschaft« steht — ob auf Grund einer Wahl oder Ernennung ist mir unbekannt — *N. A. Garbusow* — ein homo novus für die frühere russische Musikwelt, der, obzwar seiner akademischen Bildung nach Bergbauingenieur, doch auch Absolvent der Musikschule der Moskauer Philharmonie ist und jetzt auf dem Spezialgebiete der theoretischen Akustik arbeitet. Vorsitzender des gelehrten Ausschusses ist der bestens bekannte Musikschriftsteller, Magister der reinen Mathematik und Physik *L. L. Ssabanejew*, einer von den wenigen Intimen Skrjabins.

Es ist natürlich seit langem der Wunsch des »Staatsinstituts« (das 28 ordentliche Mitglieder und gegen 100 musikalische und technische Mitarbeiter zählt), nähere Fühlung mit der europäischen Musikwissenschaft, besonders mit den entsprechenden Kreisen Deutschlands, zu gewinnen. Jetzt, wo die Verbindung Europas mit Rußland fast im alten Umfange wiederhergestellt ist, wird sich diesem Bestreben hoffentlich nichts mehr in den Weg stellen. Zwischen Deutschland und Rußland hat von jeher ein reger Austausch musikalischer Produkte stattgefunden, der auf beide Seiten durchaus befruchtend gewirkt hat. Vielleicht würde auch auf musik-*wissenschaftlichem* Gebiete ein System gegenseitiger Anregung und Arbeitsförderung von bestem Erfolge begleitet sein. Es käme ja nur auf den Versuch an.

DIE HERRSCHENDE NOTENSCHRIFT ALS HINDERNIS ALLGEMEINER BILDUNG IN DER MUSIK

VON

WALTHER HOWARD-KRANZEGG

Von der Erfindung der graphischen Fixierung der Laute datiert sich die Verbreitung jeder Bildung in der breiten Masse des Volkes. Die musikalische Bildung hat sich bis heute nicht popularisieren lassen, trotzdem wir eine Notenschrift bereits seit Jahrhunderten besitzen.

Im Gegenteil ist die Quelle des Volksliedes versiegt und die Verbreitung schlimmster Schundmusik hat immer mehr zugenommen, trotzdem das Volksganze an guter Musik stärkstes Interesse nimmt, wie der Besuch ernster Konzerte beweist.

Die Fähigkeit der Masse, nach dem Gehör zu reproduzieren, erlaubt eben nur, die geringe Anforderungen stellende Schundmusik aufzunehmen und zu bewahren. Und die herrschende Notenschrift ist zu schwer zu erlernen, um als Stütze dienen zu können, die Fähigkeiten der großen Masse zu heben und ihr gleichzeitig die Möglichkeit zu geben, sich gute Musik selbst anzueignen.

Die in Schulunterricht und bei Gelegenheit des doch eifrig gepflegten Chorgesanges angeeigneten Sachkenntnisse wirkten nur ernüchternd; da Wissen nur schädigt, wenn die Möglichkeit seiner praktischen Verwertung fehlt.

Trotz aller Mühe ist es nicht gelungen, das beste Mittel, das wir haben, die Schrift der Töne, populär zu machen. Die Wahrheit dieser Behauptung zu erkennen, brauchen wir nicht ins Volk, zu den Laien zu gehen, die Musiker selbst beweisen, wie unbeliebt und deshalb möglichst umgangen die Notenschrift ist.

Die Fachmusiker sind selten, die mehr vom Gebiet der Notenschrift beherrschen, als sie für ihr Instrument brauchen; Partiturlesen können die allerwenigsten. Was das bedeutet, wird klar, wenn wir uns vergleichsweise vorstellen, ein Schauspieler vermöchte nicht die sämtlichen Rollen in seinem Stück gleich leicht zu lesen.

Max Reger erzählte eine hübsche Geschichte, die noch tiefer in die herrschende Kalamität hineinleuchtet. Einem Kleinstadtdirigenten gefällt außerordentlich ein neues Musikstück, leider steht es in Fis-dur. Er erwirbt es aber mutig und weiß es seinen Musikern dadurch einzuschmeicheln, daß er verspricht, es erst mit einem Kreuz, dann mit zweien usw. üben lassen zu wollen.

Anton Bruckner
nach einem Relief von Edmund Schröder

Carl Maria v. Weber
Stich von Joh. Neidl nach dem Gemälde von Jos. Lang

Es ist bekannt, daß selbst Fachmusiker mit den letzten Vorzeichen auf Kriegsfuß stehen. Entweder schiebt man das auf mangelnde Begabung oder kommt endlich dazu, die von mir seit dreißig Jahren gemachte Behauptung nachzuprüfen, die besagt, daß unser Notensystem gänzlich widersinnig und das größte Hindernis für jede Musikentwicklung, am meisten für die des Volkes ist. Ohne Anhänger des Taylorsystems zu sein, muß man schon anerkennen, daß heute mehr denn je Ersparnis an Kräften not tut. Alle Tätigkeitszweige des modernen Lebens streben unablässig danach, die Lehrmittel zu vereinfachen, zu verbessern, das Handwerkszeug rationeller zu gestalten, das Lernen und jede Tätigkeit zu verkürzen.

Nur in der Musik fürchtet man sich vor der längst nötigen Revolution. Ich unterbreite der Öffentlichkeit hier einige der wichtigsten Gesichtspunkte, die helfen mögen, das Problem gebührend in den Vordergrund zu rücken. Nur nebenbei verweise ich auf die Abhilfe, die ich ersonnen, und die erstmalig im »Melos«, Jahrgang 21, veröffentlicht wurde unter dem Titel »Musikstenographie« (nur mein Vorname war in William verdruckt). (Musterschutz angemeldet.)

Kaum einer, der die Notenschrift beherrscht, macht sich noch klar, welche Unsumme von Kraft ihre Erlernung kostet. Vielleicht wacht angesichts meiner Untersuchungen einiges doch wieder in der Erinnerung auf. Außer dem Lernenden weiß nur noch der gewissenhaft Unterrichtende, welche Unsumme unnötiger Kraft allein die Bezwingung des Notensystems beansprucht; und wie diese selbstverständliche Grundlage auch des primitivsten Musizierens von den allermeisten Schülern überhaupt nie gelernt wird.

Betrachten wir unser Notensystem einmal sachlich. Zunächst vom Standpunkt des Klavierspielers. Da zeigt jede der zwölf verschiedenen Tonhöhen (die anderen sind Oktavwiederholungen oder unfixierbare Varianten, genau so wie wir fünf Vokale oder Selbstlaute in der Sprache haben, die sich in der Praxis in Hunderte von Nuancen zerteilen) sich in mindestens dreizehnfacher = 13facher Bildform.

Um den einen Ton c zu lernen (auf enharmonische Verwechslungen gehe ich weiter unten ein) muß der Schüler 13 Bilder sich einprägen. Kontra-c unter der fünften Hilfslinie; C auf der zweiten Hilfslinie unter den fünf Linien; c und c innerhalb der fünf Linien, aber natürlich an verschiedener Stelle. Das c entweder zwischen Baß- und Violinschlüssel in der Mitte oder über dem Baßschlüssel auf einer Hilfslinie oder unter den fünf Linien als Violinschlüssel wieder auf einer Hilfslinie, das drei- und viergestrichene c, c über den fünf Linien, einmal auf der zweiten, einmal über der fünften Hilfslinie. Man stelle sich diese Bilder einmal nebeneinander vor, durch welche Verschiedenheiten muß sich der Lernende hindurchfinden, da *alle* Töne die gleichen Probleme bieten (und noch andere). c kann also in und um die fünf Linien so aussehen:

und in Berücksichtigung des Folgenden die anderen Schlüßel und transponierenden Instrumente
Sopranschl. Altschl. Tenorschl.

F Horn (Baßschl.) Es Horn (Baßschl.) D Horn (Baßschl.) E Horn (Baßschl.)

A Klar. B Tromp. *u. s. w.* Beim Contrabaß bedeutet Beim Tenor bedeutet *u. s. w.*

NB. Die ersten 8 zeigen (es fehlen noch die Oktavversetzungen) warum dem Laien schon Baß- und Violinschlüßel zu viel sind.
Vom Musiker wird nichts geringeres verlangt, als daß er ebensoviele Sprachen wie Schreibweisen vollkommen beherrschen soll; das ist selbst guten Fachleuten zu viel.

Mit den Oktavversetzungen sind das 13 verschiedene Bilder für jede einzelne Tonhöhe an sich. Dazu kommt für die Partiturleser, also eigentlich für jeden firmen Musiker und ernsthaften Laien, der Sopran-, der Alt- und Tenorschlüssel und die bekanntesten transponierenden Stimmungen hinzugerechnet (As, D, ES, E, F, A, B), jedes Instrument nur mit zwei Oktaven Umfang gerechnet, je drei verschiedene Bilder eines Tones, sind zusammen 43 verschiedene Bilder für jeden Ton. Denn man vergesse nicht, daß es immer wieder *dieselben* fünf Linien sind, die nur verschieden gedeutet werden (auch darauf komme ich weiter unten zurück), die an sich aber keinen Anhalt bieten sie verschieden aufzufassen. Es sind eben fünf Linien über, unter und auf denen Töne erscheinen, die je 43 Erscheinungsformen haben.
Erfüllt meine Stenographie nicht ein billiges Verlangen, indem jede Tonhöhe nur *ein einziges* statt 43 Bilder hat? Aber damit noch nicht genug. Der Instrumentalist hat innerhalb der Oktave nur *zwölf* Töne und auch der Sänger unterscheidet im Prinzip nur Halbtöne, also dieselbe Zahl in der Oktave, die je nach dem Zusammenhang, in dem sie auftreten, verschieden temperiert werden.
Unser Ohr orientiert sich nach den Intervallen der Klangbestandteile, denen als »klangrein« (nach der Terminologie meiner Tonlehre) die allein in der Musik verwendbaren »musikalisch reinen« Töne als *nur* ihnen *ähnlich* gegenüberstehen. Die Klangreinheit ist das natürliche Schema zur Ordnung der Töne in der Musik, und eine Tonhöhe ist hier dasselbe was in der Sprache einer der Laute ist, ein schematischer Wert für eine Unzahl praktischer Werte. Busoni verlangt nicht umsonst Sechsteltöne, er erkennt mit feinem

Gehör, daß c nicht nur c, his oder deses ist, sondern meistens noch etwas ganz anderes! Ich kann allerdings insofern nicht mit Busoni gehen, als ich es weder für möglich noch für richtig halte, mehr als die Grenzwerte graphisch zu fixieren. Die nur vom Künstler zu findenden Nuancen wollen wir doch nicht dem mechanischen Musikapparat in die Hände zu spielen versuchen. Es wird zwar nie ganz gelingen, aber wahren wir doch darin die Kunst den Künstlern! Der Dichter weiß nichts von solchen Lautunterscheidungen, der Maler nichts von solchen Farbunterscheidungen; und fragen wir das Volk, für das doch alle Kunst am Ende ist: seine höchste Lust besteht im selbständigen Finden des nicht mehr Faßbaren, wir tun ihm einen größeren Gefallen, wenn wir endlich die Grenzwerte eindeutig festsetzen!

Was bedeutet uns fis und ges, da wir wissen, daß dazwischen, darüber und darunter noch verschiedene unbekannte Größen vorhanden sind. Die Musikorthographie ist doch längst als unmöglich erkannt, kein Theoretiker vermag zu errechnen, ob ich ein Vorzeichen richtig gesetzt habe, und könnte er's, die Praxis kann nicht darauf warten, auf etwas, das ohne kompliziertes Inverhältnissetzen aller Noten eines Musikstückes und schwierigste Rechnungen gar nicht zu ermitteln ist. (Man *errechne* doch Bachs »harmoniefremde« Durchgangs-, Wechsel- usw. Töne.)

Das Volk erkennt ohne weiteres die Unterschiede zwischen dem schematisch Dargestellten und den rein geistigen Werten, möchte ich sagen, und lieber, gelehrter Musiker, du nicht auch? Der undurchführbare Versuch orthographisch (nach der unmöglichen Dreiklanglehre, die klangreine Verhältnisse annimmt, was allerdings von der vierten Seite jeder Harmonielehre an wohlweislich nicht mehr erwähnt wird, weil es nicht in die Praxis paßt) richtig zu schreiben, hat das Wichtigste im Tonalen, die Intervallbestimmung, unmöglich gemacht.

Zwölf schematische Intervalle lernte zur Not jeder Laie, die unzähligen wirklichen kann kein Gelehrter beschreiben, aber auch kein Musiker kümmert sich um die festgestellten, die alle in der Praxis nach der Bequemlichkeit umgedeutet werden gegen alle Regel, wie doch fast immer fisis heimlich als g gelesen wird. Ja warum dann noch die unnötigen Schwierigkeiten? Um theoretischer Orientierung willen? Sollte da kein anderer Weg möglich sein? Max Reger sagte kurz vor seinem Tode, er verleugne jetzt seine sämtlichen Werke und fange von vorn an, denn jetzt habe er erst alle Theorie vergessen und könne schreiben, wie er innerlich müsse und nicht nach Gesichtspunkten frisiert!

Wenn Liszt einen Triller taktweise wechselnd einmal mit ais : h und im nächsten Takt b : ces schreibt, so wirkt das inspirierend, aber sollte auch das nicht anders zu machen sein? Wenn es keine Vorzeichen gäbe, so wäre viel Platz auf dem Notenpapier.

Musikniederschrift bleibt immer etwas Mangelhaftes, beschränken wir uns also auf das Notwendige. Rechnet man nämlich die Zahl der verschiedenen Notenbilder weiter auf, so ergibt sich geradezu Groteskes: Der Partiturleser braucht für jede Tonhöhe nicht nur die 43 verschiedenen Bilder der Note selbst, sondern sie kann ja auch noch als Note mit Vorzeichen erscheinen. Jede Taste des Klaviers (außer as-gis) kann drei Namen, also drei Bilder haben. Das verdreifacht die Zahl und wir haben, sage und schreibe, 129 verschiedene Bilder in einer Partitur für jeden *einzelnen* Ton zu gewärtigen und also zu lernen.

Man vergesse doch nicht, daß es sich nicht nur um das Wissen und spielende Wiedererkennen handelt, sondern um die feste sichere Assoziation jedes dieser Bilder mit allen anderen (129 mal 12 = 1548. Wieviel Verhältnisse sind aus dieser sich hier ergebenden Zahl möglich?) und mit den Griffen des Instrumentes, meistens für den Dirigenten das Klavier. Denn ist ein Bild nicht mit dem Griff assoziiert, zur vollkommenen Einheit verwachsen, so greifen die Finger nicht automatisch darnach. Versteht man jetzt, warum so wenig gute Partiturleser selbst unter den Dirigenten sind?! Aber das Tragikomische dabei ist, daß für diese Unsumme von Bildern nur zwölf Töne, die genau unterschieden werden (die anderen, die Nuancen, werden ja vom Unterbewußtsein, dem Instinkt, der Intuition getroffen), vorhanden sind, die in sieben Färbungen allerdings wiederkehren. Nun rechnen wir jede Oktave besonders, so wären das nur 84 Töne, immerhin erheblich weniger als 129 mal 12 Bilder.

Das ist doch einer der größten Nachteile des herrschenden Systems, daß sowohl mit gleichem Bild, nur durch vorgesetzte Kreuze und Bee *angedeutet*, verschiedene Tasten und Griffe und Tonhöhen dargestellt werden, als auch verschiedene Bilder nur einen Griff, eine Taste, eine Tonhöhe (im Grunde) vorstellen müssen.

Das alles soll der Laie durchkämpfen? Er wird es nie tun, denn der Musiker tut's auch nur soweit als er muß. Wird nicht manchem Fachmann, der dieses liest, klar, warum man so langsam nur zum Musizieren kommt, und aus dem Kopf spielen so viel leichter ist als von Noten spielen? Die Virtuosen tragen das Auswendigspielen als Ehrentitel. Vielleicht aber fanden sie nur Zeit, ihre virtuose Technik auszubilden, weil sie sich das Beherrschen des Notensystems ersparten. Oder gilt nicht vom Blattlesen als besondere Kunst und »Beanlagung«?

In Riemanns Musiklexikon steht unter »Notensysteme« das, was mich zum dritten Punkt der Betrachtung führt. Riemann spricht von dem Versuch, ganze Partituren zwecks Vereinfachung nur in einem, dem Violinschlüssel, zu schreiben, und lehnt ihn ab, weil es die notwendige Buntheit des Partiturbildes vernichte, die gerade den Überblick schaffen helfe. Hier spricht der das Notensystem »intus« habende, aber nicht der Pädagoge und Psycholog. Denn diese Vielfarbigkeit der Partitur, infolge der Anwendung verschiedener

Schlüssel, ist doch nur Schein. Es sind immer nur dieselben fünf Linien, die durch nichts sich unterscheiden, und dieselben Notenköpfe, die auch keinen Anhalt geben für irgendeine Unterscheidung. Nur die Schlüssel deuten manchmal an, was die fünf Linien bedeuten sollen, aber auch das ist nicht ohne Ausnahme, denn der Kontrabaß wird eine Oktave höher geschrieben, als er klingt, der Tenor ebenfalls, die kleine Flöte tiefer, als sie klingt, die transponierenden Instrumente wirbeln überhaupt alle Sicherheit durcheinander. Außerdem stehen die Schlüssel nur am Anfang der Zeile, manche Instrumente bedienen sich mehrerer Schlüssel, wie das Cello. Die Vorzeichen geben auch nur von Fall zu Fall einen Anhalt.

Das Wichtigste ist, das Bild bleibt immer das gleiche, es sind fünf immer wiederkehrende Linien. Was liegt hier vor? Etwas, was ich in meiner Stenographie auch nicht vermeiden, wenn auch reduzieren konnte, so vollkommen ich alle Verschiedenheit der Tonhöhenbilder ausgeschaltet habe.

Der Musiker muß lernen durch entsprechende Vorstellung die fünf Linien je nach Bedürfnis ganz verschieden anzusehen. Schon der Klavierspieler muß sie vierfach sehen, als Baß- und Violinschlüssel, und schließlich als Vertreter der höheren und tieferen Oktaven. Man mache sich klar, was unsere Vorstellung leisten muß, wenn ein Partiturleser dieselben fünf Linien auch als Sopran-, als Alt-, als Tenorschlüssel betrachten lernen muß, und zum guten Ende bei den transponierenden Instrumenten sich auch noch vorstellen muß, daß die verschiedensten Intervallumstellungen erst zur richtigen Tonhöhe führen.

Zwölf verschiedene Umdeutungen mindestens muß der Partiturleser beherrschen, d. h. auf einen Wink der Schlüssel, der Vorzeichen, der vorgeschriebenen Instrumente und ihrer Stimmung muß er plötzlich jede Linie und jeden Zwischenraum virtuos *neu lesen*, und das zwölfmal. Ich brauche nur die sieben Umdeutungen der sieben Oktaven. Ich zog aber vor, der alles leistenden menschlichen Vorstellung lieber eine Aufgabe zu lassen als das Begriffsvermögen unnötig zu verhöhnen. Schließlich läßt sich nicht jeder Wunsch erfüllen und die zwei Linien meines Systems (mit tatsächlich nur einer Hilfslinie) mußten ja auch sowieso die Gleichheit der Oktave ebenso wiedergeben, wie sie ihre Ungleichheit dem inneren unbeschreibbaren Verständnis des Musizierenden überlassen mußte.

Die herrschende Notenschrift hat fünf Linien, die mindestens zwölfmal verschieden gelesen werden müssen; ich habe zwei, die nur siebenmal verschieden gelesen zu werden brauchen. Und zwar handelt es sich dort um *durchaus verschiedene* Bilder, bei mir um *durchaus dieselben* Bilder; ich habe eigentlich nur die Oktavversetzung aus dem alten System herüberzunehmen brauchen.

Das herrschende System hat 129 verschiedene Bilder für jeden Ton, ich nur eines. Die alte Notenschrift hat verschiedene Bilder für gleiche Griffe, und gleiche Griffe für verschiedene Bilder, ich nur gleiches Bild für gleichen Ton.

Es wäre ein Gewinn, wenn die Notenschrift mindestens 129mal leichter zu erlernen wäre, als es der Fall ist. Ein Versuch, in der Volksmusik derartige Schrift einzuführen, würde schlagend beweisen, was heute kaum einer glauben will, der das alte gelernt hat.

Riemanns Auffassung (s. o.) ist jedenfalls dahin zu korrigieren, daß die Buntheit des Partiturbildes zum mindesten ebenso vorhanden wäre, wenn immer die gleichen Bilder für die einzelnen Noten erschienen, weil diese Buntheit doch *nur* eine Vorstellungssache ist, und diese auch nicht überlastet werden darf.

Natürlich stützt sich der Partiturlesende auf seine Vorstellungen. Das soll und muß sein; aber meine Aufgabe war es ja nur, zu zeigen, daß die heute nötigen Vorstellungen unsachlich zum mindesten sind.

Ich sehe nur ein Hindernis gegen Einführung einer neuen Notenschrift, das sind die vorhandenen Musikalienbestände und Druckplatten; die Musiker würden das Leichte schnell lernen, nachdem sie sich gewöhnt haben, sich sogar in das Schwierigste zu finden. Das Volk aber, das niemals unsere Notenschrift akzeptieren wird, kann nicht zu einer Musikbildung gebracht werden, wenn wir fortfahren, von ihr die Zeichen eines Systems zu fordern, die zu bewältigen, sagen wir es offen, vollständig bis jetzt nur wenigen gelungen ist.

Denn was würde man von einem Sprachbeherrscher sagen, der seine 24 Buchstaben nicht so kennt, daß er alles, aber auch alles vom Blatt lesen kann! Und wer kann das in der Musik?

Unsere Notenschrift markierte immer den Willen, die Menschen theoretisch aufklären zu wollen; gerade sie ist aber wegen ihrer Unwissenschaftlichkeit nicht dazu berufen. Außerdem will das Volk keine Theorie, sondern Unterstützung für die Praxis. Als noch niemand Noten kannte, wurden Volkslieder gesungen, hüten wir uns vor Theorien, und helfen wir dem Volke zu einer seiner sonstigen Entwicklung entsprechenden Grundlage in der Musik. Das ist aber, ganz abgesehen von Gehörschulung durch Intervallbewußtseinserziehung, Schaffung einer Volksnotenschrift, die Musik, gute Musik leicht lesbar macht.

Ich biete meine Notenschrift mit allem, was dazu gehört, den erwachenden neuen Staaten an, denn der Deutsche hängt mehr noch am Gewohnten als an jeder Revolutionierung. Aber das eine mußte ich tun, meinen Volksgenossen zeigen, daß es nicht unwichtig ist, die Mittel, deren sich die Musik bedient, einmal nachzuprüfen, ob sie wirklich zweckmäßig und jeder Weiterentwicklung nicht vielleicht mehr hinderlich statt förderlich sind.

MUSIKALISCHE CRIMINALIA

VON

ANDREAS MOSER-BERLIN

Es hat von jeher Menschen gegeben, die, sei es aus Eitelkeit, Faulheit oder ähnlichen Untugenden, der Versuchung nicht widerstehen konnten, sich mit fremden Federn zu schmücken. Nirgendwo aber hat sich das Fälschen und Unterschieben von Werken unter anderen Namen so breit gemacht wie auf dem Gebiet der musikalischen Komposition. Um diese zunächst recht hart klingende Behauptung zu rechtfertigen, sei — chronologisch geordnet — an einige Fälle erinnert, die auch in weiteren Kreisen bekannt geworden sind.

Da steht denn zeitlich der Betrug obenan, den *Giov. Batt. Bononcini*, Händels Rivale an der Themse, dadurch verübte, daß er der Academy of ancient Music in London um 1732 *Antonio Lottis*, bereits 1705 zu Venedig gedrucktes Madrigal »In una siepe ombrosa« einreichte und es als sein — Bononcinis — Werk ausgab! Kaum war über dieser »Enthüllung« einiges Gras gewachsen, als eine neue Fälschung die musikalischen Geister jenseits des Kanals in Aufregung versetzte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts veröffentlichte nämlich der römische Kastrat und Cembalist *Gius. Jozzi* bei Walsh in London, später zu Amsterdam, als Erstlingswerk »8 Sonate per il Cembalo«, die jedoch sofort als gemeiner Diebstahl erkannt wurden: rührten sie doch von Jozzis jung verstorbenem Lehrer *Domenico Alberti* her, dem, mit H. Riemann zu reden, »Mitbegründer des *hyperhomophonen* Klavierstils«; fortgesetzte gleichartige Akkordbrechungen in der linken Hand, während die Rechte eine Melodie ausführt, werden denn auch heute noch »Albertische Bässe« genannt. Die Entstehungsgeschichte von *Mozarts* Requiem, das dessen geheimnisvoller Besteller am 14. Dezember 1793, also zwei Jahre nach Mozarts Heimgang, als »Requiem composto del conte Walsegg«*) zur ersten Aufführung brachte und dabei selbst dirigierte, ist ebenso bekannt wie der Umstand, daß die von *Franz Eck* als eigene Kompositionen vorgetragenen Violinkonzerte von seinem älteren Bruder *Friedrich* und die Streichquartette von dem als Kapellmeister in Karlsruhe verstorbenen *Franz Danzi* herstammten (vgl. Spohrs Selbstbiographie I, S. 23).

All diese »Ungehörigkeiten« sind jedoch verhältnismäßig harmloser Natur, zumal sie rasch geklärt wurden und deshalb keinen nennenswerten Schaden anrichten konnten. Weit schwerer wiegt dafür ein Betrug, der über zweihundert Jahre lang unentdeckt geblieben ist, und den ich im Nachfolgenden schildern will. Zu seinem Verständnis muß ich freilich etwas weit ausholen.

*) Franz Niemetschek erzählt denn auch in seinem »Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart« (2. Aufl. 1808) auf S. 53, daß er seinerzeit ein kurzes Billet des Anonymus sah, in welchem Mozart ersucht wurde, das Requiem zu senden und eine Summe zu nennen, für die er jährlich eine bestimmte Anzahl Quartette schreiben wolle.

In Rom wirkte seinerzeit neben dem alternden Corelli der aus Florenz gebürtige *Gius. Valentini* (1681—1740) gleich erfolgreich als Geiger wie als Komponist, und unter seinen Werken hatten sich namentlich die von ihm unter dem Titel »Allettamenti« (d. h. Lockspeisen oder Leckerbissen für Kenner) herausgegebenen Kammersonaten op. 8 für Violine und Violoncell (oder Cembalo) weit und breit großer Beliebtheit zu erfreuen. Zumal die der Geige in der 10. Nummer (E-dur) zugeteilten Passagen scheinen es den Zeitgenossen angetan zu haben: ist doch selbst J. S. Bachs E-dur-Konzert von ihnen nicht unwesentlich beeinflußt worden. Valentinis größter Verehrer und Bewunderer ist aber entschieden der Engländer *Henry Eccles* gewesen. Er war der Sohn des 1618 zu London geborenen und 1683 ebenda gestorbenen Violisten Salomon Eccles, der um 1660 Quäker wurde, seine Instrumente öffentlich verbrannte und sich dann dem Schuhwarenhandel zuwandte. Nachdem er 1667 noch einen Dialog über die Nichtigkeit der Musik hatte drucken lassen, der »A musick lector« ... benannt ist,*) ging er mit George Fox nach Westindien, um daselbst Quäkergemeinden zu organisieren. Von Salomons Söhnen wurde der älteste, John Eccles, ein namhafter Dirigent und beliebter Komponist, der u. a. in Gemeinschaft mit Purcell die Musik zu Urfeys Operette »Don Quixote« geschrieben hat. Im zweiten Sohn, Henry Eccles, fand jedoch der abenteuerliche Sinn des Vaters seine Fortsetzung und Vollendung. Er wird zwar 1710 noch als Mitglied der englischen Hofkapelle genannt, soll jedoch, da er sich in seinem Vaterland verkannt fühlte, 1716 nach Paris gegangen sein und dort (nach Fétis) in der königlichen Kapelle Aufnahme gefunden haben. Für letztere Angabe fehlt es indes an jeglichem Beleg, wie denn Fétis die verschiedenen Träger des Namens Eccles nicht nur kunterbunt durcheinander wirft, sondern hinsichtlich der Daten — namentlich der den Vater betreffenden — das Unmögliche leistet. Fest steht jedoch, daß 1720 bei Foucart in Paris ein Werk erschien, das den Titel führt: »Premier livre de Sonates à Violon seul et la Basse ... composez par Monsieur Eccles, Anglois.« Dieses Buch stellt nun die *dreisteste Fälschung* dar, die mir jemals zu Gesicht gekommen ist. Mit Hilfe des auf der Berliner Staatsbibliothek befindlichen Exemplars, das in französischer Sprache zahlreiche handschriftliche Anmerkungen seines ehemaligen Besitzers enthält, konnte ich nämlich feststellen, daß *nicht weniger als achtzehn Sätze gar nicht von Eccles herrühren, sondern Note für Note, Takt für Takt, von Anfang bis zu Ende den »Allettamenti« des Gius. Valentini entnommen sind!* Um den Betrug zu verschleiern, hat Eccles nur die Reihenfolge der Sätze verändert oder hier und da ein Stück in eine andere Tonart als die des sechs Jahre vorher erschienenen Originals transponiert. Da mir auch noch andere Nummern der Sammlung verdächtig sind, ohne daß es mir jedoch gelungen wäre, ihre Herkunft zu ermitteln — Fétis und Grove meinen, Eccles habe im Stil Corellis geschrieben —,

*) Vgl. Groves »Dictionary«.

so hege ich die an Gewißheit grenzende Vermutung, daß auch der Rest des Buches nicht von dem »Anglois« herrührt. Denn wer achtzehn Stücke stiehlt, dem kommt es schließlich auch auf ein weiteres Dutzend nicht mehr an.*)
Ein weiterer Räuber an geistigem Eigentum war *Mauro d'Alay*, detto »Il Maurino«, der vermutlich ein Schüler des venezianischen Geigenmeisters Antonio Vivaldi gewesen ist. Er kam 1726 in Gesellschaft der berühmten Sängerin Faustina Bordoni, späterer Gattin Adolf Hasses, nach London und publizierte dort, wahrscheinlich auf Anregung der Diva, da ihr Name sich auf der Subskriptionsliste befindet, ein »Cantate a voce sola e Suonate a Violino solo col Basso« betiteltes Werk, dessen zweiter Teil aus sechs ganz meisterlichen und sehr gut klingenden Sonaten mittleren Schwierigkeitsgrades besteht. Da nun die letzte derselben, bis auf ein eingeschobenes »a tempo giusto«, nichts anderes ist als der *notengetreue Abdruck von Tartinis c-moll-Sonate op. 4 Nr. 6*, so habe ich den Mann im Verdacht, daß auch die übrigen Stücke der Sammlung nicht von ihm herrühren, sondern fremdes Eigentum sind. Verstärkt wird meine Vermutung durch sechs handschriftlich auf der Dresdener Bibliothek befindliche Solokonzerte, die sich so oberflächlich und nichtssagend geben, daß sie unmöglich derselben Feder entflossen sein können, welche die obenerwähnten Sonaten geschrieben hat.
Unter welche Rubrik gehört aber nachstehendes Attentat auf einen der namhaftesten Geigenautoren des 18. Jahrhunderts, das Wilh. Altmann unter dem Titel »Nardinis angebliches Violinkonzert in e« in der Festschrift zu H. Kretzschmars 70. Geburtstage (1918) aufgedeckt zu haben *glaubt*? Er ist nämlich der Meinung, daß dieses 1880 von *M. Hauser* bei Leuckart in Leipzig herausgegebene Werk nichts anderes sei als die Transkription einer ursprünglich in f-moll stehenden Bratschensonate Nardinis, die *L. A. Zellner*, Simon Sechters Nachfolger am Wiener Konservatorium, 1877 bei Cranz in Hamburg publiziert hat. Da mir nun Altmanns Satz: »Es kann kein Zweifel sein, daß die Bratschensonate das Original ist«, durchaus nicht einleuchten wollte und mir Zellners Ausgaben und Bearbeitungen von jeher das größte Mißtrauen eingeflößt hatten, so beschloß ich, der Sache auf den Grund zu gehen. Ich war vom Glück begünstigt, und es gelang mir binnen kurzem festzustellen, daß Zellner die fragliche Bratschensonate in denkbar lieblosester, ja geradezu barbarischer Weise aus einigen Sätzen Nardinischer *Violinsonaten* zusammengestoppelt hat, die sich handschriftlich auf der Dresdener Bibliothek befinden. Ist es zu hart, wenn man ein derartiges Verfahren *Tempelschändung* nennt?

*) Nach Hawkins (»A general History of the science and practice of Music«, V, S. 66) soll übrigens auch Henrys jüngerer Bruder Thomas Eccles ein übler Kunde und ein der Trunksucht verfallener Kneipenfiedler gewesen sein.

DIE INNEREN GRÜNDE DES QUINTENVERBOTES

VON

ROBERT HERNRIED-MANNHEIM

Eine Unzahl von Theoretikern hat sich in neuerer Zeit mit dem Verbote der Quinten-, in zweiter Linie auch mit dem der Oktavenparallele befaßt. Und doch herrscht auf diesem Gebiete beim Harmonielehreunterricht noch vollkommene Unklarheit. Einerseits wissen die neueren Theoretiker aus der Praxis, daß offene Quinten- als auch Oktavenparallelen keinesfalls mit dem Worte »Mißklang« abgetan werden können, haben sich auf Grund der zahlreichen Werke der Moderne, die diese Parallelen mit Glück und Geschmack verwenden, an sie gewöhnt, andererseits aber fühlen sie, daß die Anwendung der Parallelen keine bedingungslose sein darf. Und so kommt es denn, daß schlechtweg alle Theoretiker im Unterricht an dem Verbote der offenen Parallelen festhalten.

Dieses Festhalten an den alten Verboten muß natürlich motiviert werden, und diese Motivierung geschieht teils mit streng wissenschaftlichen, teils mit ästhetischen Gründen, teils auch ohne innere Logik, ja sogar dilettantisch. Um hier nur drei Männer zu zitieren, sei auf die Erklärungen der Parallelen durch Riemann-Louis-Thuille und Arnold Schönberg hingewiesen. Während Riemann die offenen Oktavenparallelen sehr einleuchtend durch die bei ihrer Anwendung eintretende allzu große Verschmelzung der beiden Stimmen erklärt, reicht doch seine Heranziehung desselben Verbotgrundes für die offenen Quintenparallelen nicht aus. Denn bei Aufeinanderfolge zweier nebeneinanderliegender reiner Quinten wird von Verschmelzung wenig zu bemerken sein. Im Gegenteil, die Kontrastwirkung der zwei verschiedenen Grundtöne wird gesteigert werden. Das sagt auch M. Hauptmann sehr klar mit den Worten: »In der Quintenfolge vermissen wir die Einheit der Harmonie, in der Oktavfolge Verschiedenheit der Melodie.«

Louis und Thuille haben mit Klarheit festgestellt, daß ein krasses Nebeneinander reiner Quinten eigentlich nur bei der Folge von Dominant und Unterdominant in Frage kommt, da alle anderen harmonischen Verbindungen nicht ursprünglich sondern abgeleitet seien. Beispiele aus Monteverdes »Ariadne« und Pfitzners »Der arme Heinrich« erläutern dies. In dem Bestreben, Ausflüge in den Bereich der Musikästhetik zu vermeiden, unterlassen es die Verfasser des bekannten Lehrbuches aber, das innere Wesen des Quintenverbotes, dem Lernenden verständlich, zu erklären.

Völlig unzureichend dagegen ist, was Arnold Schönberg in seiner Harmonielehre schreibt: er negiert jede Berechtigung des Quintenverbotes (teilweise mit bezug auf das Organum) und überläßt es schließlich der persönlichen Nei-

gung, dem persönlichen Geschmack und Kunstverständnis, über das Ja oder Nein der Anwendung offener Oktaven- und Quintenparallelen zu entscheiden. Wenn ich mich auch ohne weiteres mit dem für das Verbot offener Oktavenparallelen von Riemann angeführten Grunde allzu starker Klangverschmelzung der beiden Stimmen identifiziere, so geschieht es doch keineswegs mit den von sämtlichen mir bekannten Theoretikern angeführten Gründen für ein Verbot reiner Quintenfortschreitungen. Und ohne in ein unfruchtbares Ästhetisieren zu verfallen, kann und muß man doch bei einer realen Klangerscheinung die gehörsmäßige Auswirkung in den Bereich der Betrachtungen ziehen und ihren Urgrund erforschen. Tun wir dies, so kommen wir unwillkürlich auf die Meinungsäußerung eines der älteren Theoretiker zurück, auf die des D. G. Türk, der um die Wende des 19. Jahrhunderts lebte und in dem »Harmonischen Sprung« den Urgrund der Auswirkung einer Quintenparallele sieht. (Louis und Thuilles Lehre basiert zum Teil auf Türks Feststellung.)
Was bedeutet aber der harmonische Sprung von Ober- zu Unterdominant bzw. zwischen zwei nebeneinanderliegenden Dreiklängen mit reiner Quinte anderes als eine Darstellung des schärfsten Gegensatzes zwischen zwei Akkorden in einer Tonart? Sind doch dies die einzigen diatonischen Akkordverbindungen, die keine gemeinsamen Töne aufweisen, somit weder Terznoch Quintverwandtschaft zeigen. Die Verbindung zweier nicht verwandter Dreiklänge mit reiner Quinte stellt also *den schärfsten Gegensatz* dar, und zwar nicht nur in der Diatonik sondern noch weit stärker in der Chromatik, da das »Farbigwerden« der Töne ein jähes Abweichen von der vorherrschenden Tonart in sich schließt.
Offene Quintenparallelen werden aber auch entstehen, wenn bei Verbindungen zweier miteinander verwandter Akkorde auf den Ausdruck dieser Verwandtschaft, d. h. auf die Bindung gemeinsamer Töne, sowie auf die Gegenbewegung der Stimmen verzichtet wird — mit anderen Worten: wenn wir statt Seiten- bzw. Gegenbewegung die gerade Bewegung anwenden. Es ist nun eine von sämtlichen Theoretikern viel zu wenig gewürdigte Tatsache, daß solche, bei Verwendung verwandter Akkorde entstandenen offenen Quintenparallelen weit weniger gegensätzlich wirken als Parallelen zwischen nicht verwandten Akkorden. Und besonders bei Verwendung verwandter Akkorde kann die Gegenbewegung einer oder zweier Stimmen die gegensätzliche Wirkung der Quintenfortschreitung geradezu aufheben.
Drücken nun reine Quintenfortschreitungen die Gegensätzlichkeit zweier Akkorde aus (bei verwandten Akkorden ein künstlich herbeigeführter Gegensatz), so wird ihre Anwendung gerechtfertigt erscheinen, wenn die Tondichtung Gegensätze zum Ausdruck bringen will. In allen anderen Fällen aber wird in ihrer Verwendung eine innere Unlogik gesehen werden müssen. Daraus ist auch zu erklären, daß man sich selbst in der zeitgenössischen Produktion mit dem durch Quintenparallelen hervorgerufenen Gefühlsausdruck

weit eher dann abgefunden hat, wenn es sich um die Illustrierung eines *Textes* handelt. Denn mit dem Textworte apperzipieren wir blitzschnell das innere Geschehen: Gefühle und Empfindungen werden *ohne* unser eigenes Hinzutun auf äußeren Anlaß hin in uns rege. Bei der absoluten Musik hingegen ist das rein Schildernde der Musik mannigfachen Deutungen ausgesetzt, vor allem wird der sinnliche Klangeindruck als primäres Element erst einen bestimmten Vorstellungskreis in uns erwecken. Diese Apperzeption vollzieht sich naturgemäß viel langsamer als bei gleichzeitiger Einwirkung des Textwortes oder gar einer bildlichen Darstellung, deren lebendigster Ausdruck die Bühne ist.

Wenn wir die Zeit des Quintenorganums hinter uns lassen, so können wir in allen Künsten, mit der Zeit fortschreitend, Verschärfung des Ausdrucks der Gegensätzlichkeit verfolgen. Einzelerscheinungen, wie z. B. Johann Sebastian Bach, die den Rahmen des Zeitlichen sprengen und daher auch erst lange Zeit nach ihrem Tode entsprechend gewürdigt werden, bilden Ausnahmen. Aber gerade die Entwicklung aller Künste im 19. Jahrhundert zeigt diese Erscheinung: Die Entwicklung der Dichtung mit Benützung volkstümlicher Elemente bis zum sozialen Drama und den sozialen Romanen einerseits, andererseits aber die Vermenschlichung der Götter- und antiken Heldengestalten von den Musikdramen Wagners bis zu Ernst Hardts »Tantris der Narr«; die Entwicklung der Malerei bis zum Nebeneinander grellster Farbenkomplexe oder bis zur Ausschaltung weicherer Übergangslinien (Kubismus); ebenso auch (wenn auch weit weniger kraß) die Entwicklung der Skulptur und Architektur; am meisten aber die der Musik, in der Wagner und Liszt durch Heranziehung der Nebenstufen als Vertreter der Kadenzakkorde eine noch schärfere Gegensätzlichkeit des musikalischen Ausdrucks erzielten als durch ihre hochgespannte Chromatik; in der Oper, wo man, über den »Verismo« der Jung-Italiener hinwegschreitend, zur »Salome« und »Elektra« von Richard Strauß und zu Franz Schrekers Werken gelangte; in der Kammermusik, in der auf Brahms' herbe Sprödigkeit Arnold Schönberg und seine Schule folgen sollten; in der Sinfonie, wo nach Brahms und Bruckner Gustav Mahler den Gipfelpunkt des gegensätzlichen Ausdrucks erreichte.

Diese Entwicklung des inneren Gegensatzes, der in den Künsten seinen sichtbarlichen Ausdruck findet, ging Hand in Hand mit den »Fortschritten« der menschlichen Kultur. Unnötig zu betonen, daß das Zeitalter der Postkutsche eines anderen künstlerischen Ausdrucks bedurfte als unser Zeitalter mit seinen Beförderungswegen in, auf und über der Erde, daß kleine und bescheidene Kriege wie der Dreißigjährige Krieg oder der von 1813 nicht solche eruptive Wirkungen hervorrufen konnten, wie der von uns erlebte Weltkrieg, daß der Weg von der Hörigkeit bis zur sozialen Umschichtung mit seinen Evolutionen und Revolutionen in ihrer unerhörten Verstärkung der Gegensätze nicht ohne Einwirkung auf die Kunstentwicklung bleiben konnte. *Denn Kunst ist lebendig gewordenes Zeitempfinden.* Und jede Zeit hat die Kunst, die sie verdient.

So sehen wir tiefere Ursachen in der Anwendung der Quintenparallelen, die sich trotz des Widerspruches nahezu der gesamten Musikwelt in den letzten zwei Jahrzehnten siegreich durchgesetzt hat. Wir müssen lernen, die Beweggründe ihrer Anwendung kritisch zu prüfen und werden dann erst so recht urteilen können, ob innere Logik oder äußeres Wollen sie herbeigeführt haben, ob somit ihre Anwendung gerechtfertigt ist oder nicht. So werden wir auch verstehen, daß Giacomo Puccini, den vor fünfzehn Jahren ein angesehener Wiener Theoretiker den »Quintilius Octavian« schalt, nur dem Zwange lebenswahrer Schilderung genügte, als er in seinen Opern offene Quintenparallelen in aufsehenerregender Weise zu verwenden begann. Denn nichts anderes als krasser Realismus steckt in den »berühmten« Quintenfolgen, die das Durcheinander der Geräusche am Weihnachtsabend im Quartier Latin (»Bohème«) schildern. Und den Gegensatz zwischen der hellen Sternennacht und der tragischen Todesstimmung, bzw. eine Vermischung beider Elemente, sehe ich in der Art der instrumentalen Wiedergabe der quintenmäßigen Dreiklangsfortschreitungen zu Anfang des dritten Aktes von Puccinis »Tosca«. Im Gegensatz hierzu erweisen sich die offenen Quinten- und Oktavenparallelen als jeder Berechtigung entbehrend, die Eugen d'Albert in der Erzählung vom stummen Weiblein, das der Teufel als einzige schweigsame Frauensperson findet, im »Tiefland« mit entsetzlicher Hartnäckigkeit anwendet. Dieser (aus der Partie der Nuri zumeist gestrichene) Teil der Oper zeigt, wie verletzend, ja öde, Quinten- und Oktavenparallelen wirken können, wenn sie nicht zur Charakterisierung gegensätzlicher Gefühle und Empfindungen, sondern rein äußerlich und schablonenhaft verwendet werden.
So müssen wir Theoretiker die Jugend lehren, nichts zu scheuen, wenn es gilt, Wahrhaftigkeit des Ausdrucks zu erzielen, die Gegensätzlichkeit als Mäntelchen der »Modernität« aber strengstens zu vermeiden.

DILETTANTISMUS

VON

ALEXANDER JEMNITZ-BUDAPEST

Was bedeutet eigentlich dieser Ausdruck? — Man hört ihn so häufig, und obgleich stets im eindeutig absprechenden Sinn, doch auf so verschiedenartige Symptome angewendet, daß es vielleicht als begründet erscheint, sich damit etwas genauer auseinanderzusetzen.
Ohne auf den landläufigen und oberflächlichen Sprachgebrauch näher einzugehen, wo diese Bezeichnung nur einen Sammelbegriff für allgemeine Unzulänglichkeit, mangelhafte Bildung und offenbares Nichtkönnen deckt, sei bloß kurz als für die derartige alltägliche Anwendung charakteristisch hervorgehoben, daß Dilettantismus in seiner eben genannten platten Bedeutung ganz

entschieden viel weniger auf einen Mangel an natürlicher Begabung, überhaupt weniger auf das Talent an sich abzielt, als am fehlenden oder fehlerhaften Rüstzeug, an der schwachen technischen Durchbildung Kritik übt. Diese Tendenz entspricht auch dem ursprünglichen Wortsinn, der auf Unterhaltung hinweist und gleichsam einen entschuldigenden Beigeschmack besitzt, indem er anzudeuten strebt, daß dieser oder jener Kunstbeflissene seine Produktionen keineswegs zu Broterwerbszwecken, sondern lediglich in Mußestunden und aus idealer Begeisterung für die Sache ausführt und, in Anbetracht solcher höchst uneigennützigen Motive, um wohlwollende Rücksicht gegenüber etwaigen Unfertigkeiten ersucht. — Es kann jedoch nicht geleugnet werden, daß gerade solch ein Dilettant oft manchen Berufskünstler betreffs Geschmack und Gesichtskreis in den Schatten stellt und daß seiner freiwillig entfalteten, unüberbürdeten Arbeitskraft im Vergleich zu der des so häufig schon verdrossenen und aufgeriebenen Professionellen zeitweilig Frischeres und Anregenderes gelingt. Die Erfindung der Oper darf als Schulbeispiel hierfür gelten.
Woher kommt es aber, daß auch keineswegs nur als mittelmäßige Flachtreter zu betrachtende Anhänger von Kunstrichtungen, sondern geradezu deren vielfach verehrte geistige Führer, in gegnerischen Lagern, nicht etwa aus blinder Feindseligkeit, sondern mit voller Überzeugung als Dilettanten gebrandmarkt werden? Der Fall ist hier schon ungleich verwickelter. Denn der Umstand, daß irgendein kühner Neuerer die Ketten der hergebrachten Ausdrucksformen abstreift und über ältere anerkannte Vorschriften hinwegschreitet, kann doch nur vom primitivsten Unverstande als aus einfacher Unkenntnis dieser Regeln herrührend ausgelegt werden. Einerseits kommen hier somit Werke in Betracht, denen gegenüber der gewöhnlich angelegte Maßstab versagen muß; andererseits aber handwerklich nicht selten durchaus respektable Leistungen, denen gegenüber ein merkwürdiger Instinkt in uns den erwähnten Vorwurf trotz allem aufrechterhält. Der Dilettantismus hört also bei einer gewissen ästhetischen Stufe auf, ein mit Ellen meßbarer, unschwer nachweisbarer Sachverhalt in scholastischem Sinne zu sein, er erscheint sozusagen in vertiefter, wesentlicherer Form, wobei über ihn Gericht zu sitzen und Urteil zu fällen mangels der verfügbaren Anhaltspunkte unverhältnismäßig komplizierter und verantwortungsvoller ist und sein Vorhandensein viel mehr das Gefühl, der Trieb, als an der Hand von Kunstgesetzbüchern kontrollierbare Merkmale entscheiden. Denn dieser zweite Dilettantismus ist überwiegend geistiger Natur, von einer Beschaffenheit, die weit weniger in den Einzelheiten als in der Gesamtatmosphäre einer Produktion zutage tritt. Dieser Dilettantismus beweist durch eigentümlich typisch wiederkehrende, aber dem beschreibenden Wort widerstehende Züge, daß der Urheber solcher Kunstprodukte auf deren eigenstem Grund und Boden nicht vollkommen heimisch geworden ist, in der Malerei, Poesie oder Musik nicht restlos aufzugehen vermag und vermittels einer Hintertür stets noch zu anderweitigen Möglichkeiten der Sichbetätigung

Fühlung aufrechterhält. Dieser Dilettantismus beweist verräterisch die niemals ganz bedingungslose Hingabe an das Objekt, die letzten Endes andauernd vorbehaltliche Geste, die spielerische Distanz, das lebenslange Motto: »Und wenn es schief gehen sollte, so habe ich noch immer mein Diplom ... oder Geschäft ... oder Vermögen.« — Tendenziöse und programmatische Werke muten aus diesem Grunde ebenfalls stets schon von vornherein dilettantisch an: ihre Tendenzen und Programme kommen von außen und bleiben mit einem Fuß immer in der Außenwelt haften, sie sind nicht immanent künstlerisch, »haben es auch gar nicht nötig,« weil sie zu jeder Zeit auch ohne die gewählte artistische Einkleidung gegebenenfalls für sich bestehen oder in einer ganz anderen Materie ausgedrückt werden könnten.

Es gibt jedoch nicht nur gesondert dastehende tendenziös-programmatische Werke, sondern manches tendenziös-programmatische Gesamtschaffen, an dem es eigentümlich klar ersichtlich wird, daß seinem Entstehen kein ausdrücklicher Wille zur spezifisch künstlerischen Gestaltung zugrunde lag, vielmehr amusische — ethische oder philosophische — Problemelemente als primäre Faktoren zum eigentlichen Antrieb dienten und fortgesetzt die blutbildende Nahrung zuführten. Es gibt Naturen, die sozusagen nicht aus dem Geist der von ihnen für ihre Zwecke fast zufällig ausgewählten Kunst erfinden, ihre Ideen vielmehr erst sekundär in deren Sprache übersetzen. Dieses gleichsam an ein fremdes Idiom Anklingen ist es, was ein hellhöriges Publikum mit seltsam sicherem Ohre aufspürend oder zumindest unwillkürlich erfassend ablehnt.

Die Marke »Dilettantismus« bezieht sich demzufolge nur in ihrer primitivsten, äußerlichsten Geltung auf technisch-mechanische Unbeholfenheit und Unreife, in ihrem tieferen nud wesentlicheren Sinn betrifft sie vor allem den seinen künstlerischen Stoff nicht vollkommen durchdringenden Geist, der, bloß zu seinem Ergötzen und nicht aus innerlichster Not am Werke, nichts Notwendiges, nichts Zwingendes hervorzubringen vermag. — Die Neuerungen, fortschrittlichen Überraschungen solcher im Dilettantismus steckengebliebenen Künstler sind eben deswegen fast ausschließlich technisch-formeller Natur und ergeben im günstigsten Fall irgendein geringfügiges Manierchen. Denn nicht das handwerkliche Wissen geht ihnen derartig folgenschwer ab und baut die entscheidende Trennungsmauer zwischen sie und die wahren Zünftigen, sondern der unerbittliche, unversuchbare Ernst jener Leute, die ohne sich durch Rettungsleitern und Schlupflöcher — für den schiefen Ausgang der Dinge — gegen des Schicksals Ungunst versichert wissen zu können, lediglich in ihrem Beruf verankert sind, in ihm alleinige Erfüllung und — wenn es sein muß — alleinigen Trost für ihn suchen und finden, weil für sie eine anderweitig befriedigende, nicht von drückenden wirtschaftlichen Rücksichten aufgezwungene Reservelebensbetätigung einfach gar nicht in Frage kommt.

Schonungslos enthüllen die Werke die Seele ihres Schöpfers: dies ist ihr höchster Dank — und ihre höchste Vergeltung.

NEUE WEGE ZUR MUSIKALISCHEN ERZIEHUNG

VON

KARL ZUSCHNEID-WEIMAR

Die auf psychische Veredlung und ethische Vertiefung abzielenden Grundsätze moderner Pädagogik fordern auch für den Musikunterricht neue Richtlinien, die weit über die bisherigen Gepflogenheiten hinausweisen. Im staatlichen Erziehungs- und Bildungswesen spielte die Musik von jeher eine nur untergeordnete Rolle. Der Verzicht des Staates, seine Autorität und seinen Einfluß auf einem der bedeutsamsten Gebiete der Jugenderziehung leitend und ordnend zur Geltung zu bringen, trägt zum großen Teil die Schuld am Emporwuchern wilder, kunst- und kulturfeindlicher Entartungserscheinungen im musikalischen Unterrichtswesen. Ein unberatener und irregeleiteter Musikbildungstrieb wird zum Ausbeutungsobjekt eines schamlosen Industrialismus. Unfähigste Elemente von obendrein oft anfechtbaren moralischen Qualitäten verstehen es, sich der musik- und spielhungrigen Menge unter allen erdenklichen Geschäftskniffen und Vorspiegelungen als Führer aufzudrängen. Es ist nicht zu ermessen, welche Unsummen an materiellem und geistigem Nationalgut an derartiges Schmarotzertum vergeudet wird. Bezeichnend für die allen ernsten Bildungszielen hohnsprechenden Entartungen im musikalischen Lehrwesen sind folgende, der Reformschrift »*Musikpflege und Musikerziehung*« von *Leo Kestenberg* entnommenen Schilderungen: »In Schulen, in denen mehr das Geschäft als die Musik blüht, versprechen Musiklehrer in wenigen Monaten große Klavierstücke nach Noten ohne jede Vorkenntnis einzudrillen. Es gibt sogenannte Konservatorien, wo der Direktor *Lehrer* und *Leiter* in einer Person ist und alles unterrichtet, was von ihm verlangt wird; es gibt Lehrer, die nach der ‚ophthal-mobleptischen Methode‘ (laut Inserat im Berliner Lokalanzeiger), nach eigenen Erfindungen oder ohne Noten unterrichten. Oft müssen die Schüler die Noten oder Instrumente beim Lehrer kaufen, der vom Ertrag Prozente erhält. Es werden drei, auch vier bis sechs Schüler zu einer Klavierstunde bestellt. Andere erteilen Violinunterricht nur in Klassen, ohne selbst imstande zu sein, ein einziges Stück vorzuspielen. Die Zahl der Vorspiegelungen und Betrügereien ist endlos, und wer die Reklamenotizen in Zeitungen und Zeitschriften verfolgt, kann eine ganze Blütenlese von Anzeigen zusammenstellen, die mit der Unwissenheit und Unerfahrenheit der Schüler und Eltern rechnen. Die Lehrer schulden niemand Rechenschaft, um so mehr fühlen sie sich frei von jeder Verantwortung und nützen die günstige geschäftliche Konjunktur aus. Ob die Anstalten ‚Musikschule‘, ‚Konservatorium‘, ‚Pädagogium‘, ‚Akademie‘ oder ähnlich heißen, ist gleichgültig. Die Schilderung dieser Zustände ist durchaus nicht übertrieben;

Giuseppe Verdi
nach dem Gemälde von Giovanni Boldini
1886

Verdis Handschrift

hat doch das Berliner Polizeipräsidium schon in *einem Stadtbezirk* allein eine große Reihe von Musikschulen feststellen können, in denen außer dem Leiter nicht ein einziger Lehrer beschäftigt ist, obwohl die Ankündigungen von einem Unterricht in allen Fächern der Musik sprechen.« Die Duldung der geschilderten Zustände muß alle Bestrebungen zur Hebung und Läuterung des Kunstsinns im Volke zunichte machen. Unsere Kultusbehörden konnten sich dieser Einsicht auf die Dauer nicht verschließen, und man sucht endlich auf dem Wege gesetzlicher Maßnahmen dem kulturfeindlichen Treiben eines skrupellosen Pfuschertums Einhalt zu tun. Das preußische Kultusministerium ist damit vorangegangen, indem es zunächst eine Feststellung aller im Musikunterricht betätigten Personen anordnet, auf deren Grund dann ihre Berechtigung zur Ausübung einer Lehrtätigkeit zu prüfen sein wird. In der Folge soll dann die Unterrichtserlaubnis von einem Befähigungsnachweis abhängig gemacht werden und eine Prüfungsordnung mithelfen, den musikalischen Lehrstand von unlauteren und unfähigen Elementen zu säubern.
So begrüßenswert diese — hoffentlich von allen deutschen Regierungen zur Durchführung kommenden — Maßnahmen sind, so bleibt noch viel zu tun übrig, das gesamte musikalische Erziehungswesen auf eine Höhe zu bringen, von der aus eine Durchdringung aller Volksschichten mit gesunden Kunstbegriffen und -idealen erreichbar erscheint. Eine befriedigende Lösung des Problems erfordert grundsätzliche Änderungen im System der musikalischen Erziehung, eine Abkehr von bisher vorherrschenden Gepflogenheiten, die mehr auf Anlernung von Fertigkeiten als auf Verinnerlichung und vertiefte Bildung des Musiksinns abzielen. Der Verfasser obengenannter Schrift, Dezernent in der Musikabteilung des preußischen Kultusministeriums, stellt hierfür ein wohldurchdachtes Programm auf, dessen erfolgverheißende Durchführung nur auf Grund einer tiefgreifenden Reform des *Schul*musikunterrichts möglich werden könnte. Es ist erwiesen und sattsam bekannt, daß die übliche Methode des Schul*gesang*unterrichts jedes musikalischen Bildungswertes entbehrt. Vor allem fehlt es hier an grundlegender Gesangs*kultur*. Das naturalistisch ungeschulte Singen, wie es fast durchweg in den öffentlichen Schulen gang und gebe ist, hindert von vornherein die Entstehung und Entwicklung des musikalischen Schönheitssinnes, und mit dem Verzicht auf grundlegende musikalische Bildungselemente und auf ästhetische Ausdeutung des Stoffes begibt man sich überaus anregender Mittel zur Weckung selbständig geistiger Betätigung und seelischer Vertiefung bei der heranwachsenden Jugend. Durch die Schule hat man es in der Hand, veredelnd und läuternd auf die jugendliche Psyche einzuwirken und gegen kunst- und moralwidrige Einflüsse wirksame Widerstände aufzurichten. Wenn man erwägt, mit welch offener Empfänglichkeit das unverdorbene Kindergemüt jeder fördernden Anregung des angeborenen Musiksinns entgegenkommt, so wird man Professor Kestenberg recht geben müssen,

wenn er schon im *Kindergarten* die Verpflanzstätte musikalischer Erziehung errichtet haben will. Die Möglichkeit, hier schon den Musiksinn zu keimkräftigen Ansätzen zu entwickeln und zu pflegen, erörtert Kestenberg in überzeugender Weise. »Der Spieltrieb des Kindes steht in enger Verbindung mit dem Bedürfnis, jede Tätigkeit mit Lauten und Tönen zu begleiten. Die Zusammenhänge zwischen Spiel und Rhythmus sind ebenso wie bei Naturvölkern auch im frühen Kindesalter wahrnehmbar. Auszähl- und Kehrreime können als Beispiele für die Verbindung von Tätigkeit (Arbeit), rhythmische Bewegung (metrische Ordnung) und Gesang verwendet werden.« Durch tadelfreies schönes und ausdrucksvolles Vorsingen von dem kindlichen Verständnis zugänglichen Liedern kann der Schönheitssinn schon im Kinde geweckt und gepflegt, eine Verfeinerung des Gehörs angestrebt werden, und noch viele andere Dinge können mithelfen, die ersten musikalischen Regungen in fortbildungsfähige Bahnen zu leiten.
Ausgehend von der naturgemäßen Erweckung des Musiksinns beim Kinde stellt Kestenberg des weiteren Forderungen auch für den Musikunterricht in der *Volksschule*, der auf Durchdringung des gesamten Unterrichts mit musikalischen Ideen und Elementen abzielen sollte. »Hier liegt aber die Wurzel des musikalischen Erziehungsproblems, denn es kommt in den ersten Schuljahren weniger auf das Gesangliche als auf das *Musische*, auf das Hineintragen der elementaren musikalischen Kräfte in die aufnahmefreudigen Herzen der Jugend an.« — »Nur die Erweiterung des Gesangunterrichts zur eigentlichen Musikerziehung schafft Frische und Bewegung und löst Kräfte aus, die die Harmonie unserer Lebensführung bestimmen.«
Kestenberg formuliert seine Ideen, »in deren Mittelpunkt das Erwecken der musikalischen Trieb- und Empfindungskraft steht,« folgendermaßen:
1. Erwecken der musikalischen Elementarbegriffe (Ton, Tonhöhe, Rhythmik, Dynamik usw.). 2. Anwendung der musikalischen Elemente in Spiel und Tanz, im Zeichnen und Turnen (Gymnastik). 3. Klangvorstellung und Tonerlebnis. Die Notenschrift als Notbehelf für das Festhalten von Tönen. Vorteile und Schwächen der Notenschrift. Notenkenntnis. 4. Lieder singen und musikalisch empfinden. Form und Organismus des Liedes. Verstehen der musikalischen Zusammenhänge, Erleben des inhaltlich bestimmten Ausdrucks eines Liedes (Hermeneutik). 5. Musikdiktat. Weitere Beschäftigung mit einfachen ein- und mehrstimmigen Liedern. Qualitätsunterschiede zwischen gediegener und seichter Musik (höhere Tonkunst und Schundliteratur). Vorspielen von Stücken durch den Lehrer, Anleitung zum Erfassen und Verstehen des Vorgetragenen. 7. Schönsingen (Vortrag). — Solche Formulierungen hätten das alte Pensum zu ersetzen, wobei ausdrücklich hervorgehoben werden muß, daß die verschiedenen Aufgaben nicht in festgelegten Semestern, sondern je nach Beanlagung der Schüler in längerer oder kürzerer Zeit erreicht werden können ... Grundbedingung ist, daß der Lehrer die

Kinderherzen freudig und aufnahmebereit hält, daß er anregt und erfrischt, daß er gleich in den ersten Stunden jene Musikliebe weckt, die allen Menschen gegeben ist, mögen sie selbst ihrem Empfinden Ausdruck verleihen oder, was ebenso wichtig ist, nur mithören und mitfühlen.« —
Ein weiterer Ausbau der musikalischen Unterweisung in ihren einzelnen Zweigen und Zusammenhängen mit anderen Disziplinen ist Sache der höheren Schulen und der verschiedenen Fach- und Fortbildungsschulen. »Mehr als im Elementarunterricht gilt in der höheren Lehranstalt der Grundsatz, die Musik dem Verständnis und Gefühl nahezubringen, sie lebendig zu machen und als Teil unseres inneren Menschentums, als Kulturbesitz zu festigen.« — Neben kultiviertem Chorgesang ist hier auch die Instrumentalmusik praktisch heranzuziehen, wofür die Periode des Stimmwechsels besonders günstig erscheint. »Nicht in der Art, daß nun Instrumentalspiel gelehrt werden soll, sondern der Lehrer kann zum Verstehen der Formen, des musikalischen Ausdrucks, der Schärfung des Gehörs, der Bestimmung von Klängen, Harmonien, Obertönen usw. anleiten. In jeder Schule finden sich Begabte, die ein Instrument spielen und durch praktische Beispiele ihre Mitschüler anregen und anspornen können. Unter besonders günstigen Verhältnissen kommt es auch zu Schülerorchestern, wie sie schon jetzt an einzelnen Anstalten bestehen. Der Lehrer wird überall führen und leiten. Er sorgt dafür, daß der von der Volksschule gelegte Keim zu aller Entfaltung kommt, daß gute und gediegene Musik getrieben wird, und daß die Schüler einen reichen inneren Gewinn aus dem Musikunterricht mit ins Leben nehmen.«
Überaus wichtig ist es, daß den Schülern würdige Konzertaufführungen jeglicher Art leicht zugänglich gemacht werden, um ihren Geschmack an guter Musik heranzubilden und sie so den verderblichen Einflüssen zu entziehen, die ihre empfänglichen Sinne in den verschiedensten Formen von Schundmusik bedrohen. Die Einrichtung von *Jugendkonzerten*, wie sie der unermüdliche Oberschulrat Blankenburg in Berlin ins Leben gerufen und in vorbildlicher Weise unterhält, müßte mit allen möglichen Mitteln behördlicher und privater Förderung überall angestrebt und durchgeführt werden.
Wie Kestenberg seine Reformideen weiter ausbreitet über alle Arten musikalischer Fachbildungsanstalten, über Gründung von Musikgymnasien und Volksmusikschulen und über alle der Musikpflege dienenden Einrichtungen staatlichen und privaten Charakters möge man in seiner, von tiefstem Interesse für die Sache durchglühten, eine Fülle beherzigenswerter Anregungen enthaltenen Schrift selbst nachlesen. Das geht besonders die musikalische Lehrerschaft und die Leiter von Musikbildungsanstalten an, die es in der Hand haben, den dargelegten Reformbestrebungen die Wege zu ebnen. Unsere Regierungen aber werden nicht umhin können, den Reformvorschlägen Kestenbergs ernste Beachtung zu schenken, besonders hinsichtlich der künftigen Vorbildung eines leistungsfähigen Musiklehrerstandes, für die Kesten-

berg ein Programm entwirft, beginnend mit den fachmusikalischen Bildungszielen der Kindergärtnerin bis hinauf zum Studium auf Musikhochschulen. Wenn es auch lange währen dürfte, bis sich die in Frage stehenden tiefgreifenden Idealziele, wenn auch nur zum Teil, verwirklichen werden, so sollte das nicht entmutigen. Namentlich jetzt, wo ein großer Teil der heranwachsenden Jugend — und nicht der schlechteste — aus Gründen wirtschaftlicher Not jede musikalische Vorbildung entbehren muß, sollte eine beherzte private Initiative eingreifen und auf dem bezeichneten Wege musikalische Bildung im Jugendbereich zu verbreiten suchen. Solche zu erlangen bedarf es keineswegs der Erwerbung technischer Fertigkeiten, wie Kestenbergs Darlegungen zur Genüge erweisen. Das Publikum kann nicht eindringlich genug darüber aufgeklärt werden, daß die Aufgaben der Musikerziehung weit hinausreichen über den vielfach belanglosen und zweifelhaften Gewinn, den ein einseitiger Instrumentalunterricht gewähren kann. *Tut die Kinder zusammen in gemeinsame Musik- und Gesangsbildungskurse, geleitet nach den von Kestenberg entwickelten Grundsätzen.* An Lehrkräften, die mit der gehörigen Bildung und Einsicht die erforderliche Berufsfreudigkeit und warmherzige Hingabe an ihre Aufgabe verbinden, dürfte es nirgends fehlen. Kann dann später unter günstigeren Verhältnissen beim einzelnen ein spezieller Instrumentalunterricht hinzukommen, so ist eine gediegene Grundlage vorhanden, auf der mit um so größerem und schnellerem Erfolg weiter gebaut werden kann.

DIE FORMFRAGE BEI RICHARD WAGNER

VON

KARL GRUNSKY-STUTTGART

In neuer Beleuchtung, neue klare Erkenntnisse bereitend, erscheint das Wagnersche Formproblem in einer bedeutsamen Doktorarbeit des Generalmusikdirektors *Alfred Lorenz*, der bis 1920 in Koburg wirkte. Die wirtschaftlichen Mißstände verboten leider zunächst die Drucklegung des großangelegten Werkes, das etwa 300 bis 400 Druckseiten füllen würde. Es ist jedoch, von Werkstudenten in den Akademischen Werkstätten in München vervielfältigt, den wichtigsten Bibliotheken des In- und Auslandes zugestellt und so der öffentlichen Nachprüfung zugänglich. Bei Erklärung der großen Wirkungen, die Wagners Werk auszuüben nicht müde wird, kann man zweierlei Wege einschlagen. Der eine sucht fortwährend ins Dichterische zu münden. Die Eigenart der Schöpfungen selber begünstigte die Bahnen dieser Richtung. Vollends wenn man den Zweck schlichter Einführung ins Auge faßte, war als Stoff die seelische Auswirkung der sogenannten Leitmotive gegeben. So hat Hans v. Wolzogen das Schrifttum der Leitfäden geschaffen, und, wie Lorenz mit Recht hervorhebt, in einer so sachlichen Art und Weise, daß

seine Einfachheit von keinem anderen Erklärer erreicht wurde. Wie aus einer von Lorenz mitgeteilten Äußerung hervorgeht, war jedoch gerade Wolzogen der Ansicht, daß seine den dichterischen Ausdruck erschauende Betrachtungsweise (niedergelegt in den geistvollen »Musikalisch-dramatischen Parallelen«, 1906) noch nicht das Endgültige über die rein musikalischen Zusammenhänge aussage. Von Wagner selber bezeugt Wolzogen, daß es gerade die musikalische Form gewesen sei, deren Verständnis sich der Meister wünschte und von den Musikern unter seinen Anhängern und Bewunderern nicht erhalten konnte. Letzteres war begreiflich, weil die Aufgaben, die sein Kunstwerk dem Nachdenken stellte, außergewöhnlich hoch und mannigfach waren. Mangels einer einheitlichen Ästhetik, auch wohl, weil man den Formbegriff ziemlich oberflächlich erfaßt und sogar zu Angriffen gegen Wagner benutzt hatte, begnügte man sich lange Zeit damit, den Meister des musikalischen Dramas entweder als Beherrscher der Form stillschweigend vorauszusetzen oder ihn als Überwinder veralteter Formen zu empfehlen. Sollte nicht vielleicht die Dichtkunst berufen sein, die höchste bisherige Formgebung, die sinfonische Folge zu ersetzen? An diesem entschuldbaren, aber unguten Gedanken hat sich Nietzsche besonders heftig geärgert. Er glaubte das Recht zu haben, Wagner schlechthin als Nichtmusiker zu verhöhnen.

Nun erhob sich aber dagegen, daß man Dichterisches als Musikersatz wertete, allmählich immer stärkerer Widerspruch. Lorenz führt schon aus dem Jahre 1896 Christian v. Ehrenfels als Zeugen einer ganz anderen Auffassung an (Bayr. Blätter und Vortrag »Zur Klärung der Wagner-Kontroverse«). In diesem Zusammenhang darf ich anführen, daß meine 1907 bei Göschen erschienene Musikästhetik (4. Aufl. 1922) auf dem Gedanken der Einheit der Tonkunst aufgebaut ist, und daß meine (von Lorenz ebenfalls gewürdigten) Aufsätze in den Wagner-Jahrbüchern Frankensteins der Nachweisung gewidmet sind, daß Wagner ein voller Musiker war, der die Grundgesetze seiner Kunst nicht auflöste, sondern erfüllte. Für das helle Bewußtsein, mit dem Wagner begabt war, führt Lorenz eine bisher wenig beachtete Stelle aus Oper und Drama an. (Ges. Schr. IV 2, S. 152.) Lorenz weist ferner auf Guido Adler hin (Wagner-Vorlesungen, 1904; Der Stil in der Musik, 1912) und schätzt auch gebührend die beiden neueren Theoretiker August Halm und Ernst Kurth, deren Neigung zum rein Musikalischen gerade die Erkenntnis Wagners wesentlich gefördert hat. Zu ergänzen wäre: der neueste Aufsatz über das Tristanvorspiel von Siegfried Anheisser (Köln) im Februarheft der »Zeitschrift für Musikwissenschaft« (III, 5). Endlich beschäftigt sich in Helsingfors Professor *Ilmari Krohn* mit demselben Problem wie Lorenz: die »Schwedische Zeitschrift für Musikforschung« bietet als Sonderdruck einen wichtigen Aufsatz über den Formenbau des Lohengrin.

Lorenz untersucht den Ring, und zwar, wie man sofort bemerkt, in erschöpfender Weise; diese Arbeit ist als erster Teil eines Lebenswerkes gedacht, welches das Formproblem in Wagners Musik als solches ins Auge faßt, mithin

sämtliche andere Werke in gleicher Weise erörtern will. Als Dirigent hat der Verfasser den großen Vorzug, die gesamte Ringpartitur nicht bloß in der Studierstube sondern unter dem Quelldruck persönlichen Erlebens bei Leitung der Wiedergabe zu beherrschen. Vielleicht betrachtet er den erzwungenen Verzicht auf die amtliche Wirksamkeit nunmehr als glückliche Fügung; jedenfalls empfindet der Leser als ein seltenes Zusammentreffen das Beieinander wissenschaftlich planmäßigen Denkens und aus dem Leben geschöpfter Erfahrung. Zunächst behandelt die Untersuchung das Formbildende der Harmonie, des Rhythmus und der Melodie. Für alle Teile des Rings werden die Anordnungen der Tonarten nachgewiesen. Im Rheingold zählt Lorenz 19, in der Walküre 12 + 13 + 13, im Siegfried 14 + 16 + 15, in der Götterdämmerung 2 + 16 + 14 + 11 Perioden, ungerechnet gewisse Einleitungen, Übergänge, Nachspiele zwischen diesen Hauptabschnitten. Ungemein fesselnd ist es, wenn der Leser, nachdem er etwa vom Rheingold Kenntnis genommen, sich selber die Modulationspläne heraussucht und mit Lorenz' wohlüberlegten Einteilungen vergleicht. Seine Bezeichnungen gründen sich auf Riemann, ohne daß damit über die philosophische Seite der Riemannschen Theorie etwas ausgesagt sein soll. Vielmehr handelt es sich wesentlich darum, in den Verhältnissen der Tonarten die überlegende und überlegene Ordnung zu erkennen. Inwiefern die Wahl der Tonart dem Ausdruck angemessen sei, ist eine Frage, die nicht unerwähnt bleibt, jedoch mit Recht zurücktritt, weil die Charakteristik der Tonarten zur Dichtung zurückführt und für sich genommen mehrdeutig bleibt. (C-dur der Gibichungenhochzeit, C-dur des Siegfriedschlusses.) Lorenz' Ergebnisse räumen gründlich auf mit der von Gegnern (oder auch von einzelnen Bewunderern) Wagners geäußerten Meinung, als fahre der Komponist in allen möglichen Tonarten herum, seine mangelnde Gestaltungskraft zu verdecken oder auf unbedenkliche Ausdeutung szenischer Vorgänge loszugehen. Man möchte wünschen, daß die Lehrbücher und Unterrichtsstunden der Harmonielehre recht viel Anregung aus Lorenz gewännen; z. B. gewährt das Aufleuchten des Rheingoldes und das Erstrahlen des Regenbogens schöne Beispiele für die Wirkung von V I und IV I. Die Deutung der Harmonien hält sich mit Recht mehr an den Zusammenhang als an die Schreibweise (Beispiel: Erda im Rheingold = des-moll, nicht cis-moll). Wie bei der Harmonie, so folgt Lorenz auch bei der Rhythmik vor allem den großen Linien, die das Ganze zusammenfassen. Er untersucht den Wechsel der Taktart, den Wechsel des Zeitmaßes. Die Taktart kann bei gleichbleibendem Zeitmaße ruhig wechseln, ohne den einheitlichen Eindruck zu gefährden. Erst wenn sich mit dem Takte das Zeitmaß ändert, muß sich die Empfindung anders einrichten. Auf die vereinheitlichende Wirkung des Rhythmus ist nur beim elften Teile der Ringmusik verzichtet. In bezug aufs Melodische war es Lorenz namentlich darum zu tun, den Begriff der unendlichen Melodie klarzulegen. Ins Endlose hätte ihn die Aufgabe geführt, etwa die Formgebung

der Singstimmen zu erörtern; auch handelte es sich dabei wieder mehr um den Einfluß des Sprachlichen und Dichterischen. (In dieser Art haben wir eine wertvolle Studie über die Deklamation im Parsifal von Dr. Rudolf Kirsten.) Die volle Kraft setzt Lorenz nun vielmehr darein, die Formen des allgemeinen sinfonischen Gewebes aufzudecken; dieser zweite Hauptteil des Werkes ist der umfangreichere und wächst sich zu einem Nachschlagebuch aus, das mit nicht versagender Genauigkeit die Formenwelt der Ringmusik beschreibt und nach Art, Unterart, Zwischenart so genau anlegt wie ein botanisches Lehrbuch die Pflanzen, wie Häckel die Kunstformen der Natur. Ein Verzeichnis am Schlusse erleichtert das Finden der Zuteilung jeder Stelle. Lehrreich sind die Vergleiche mit Erscheinungen und Fragen bildender Kunst. Wir müssen es uns leider versagen, von den Einordnungen, die Lorenz vornimmt, hier Rechenschaft abzulegen. Der Leser wird uns wohl beistimmen, wenn wir behaupten, daß die Klärung der Formen des sinfonischen Aufbaus als gelungen zu betrachten ist. Damit rückt in ästhetischer Hinsicht die Bedeutung der Arbeit von Lorenz an eine oberste, maßgebende Stelle: weder die Wagnerforschung noch die allgemeine Theorie der musikalischen Form wird an diesem Denkmal deutschen Scharfsinns und deutschen Fleißes achtlos vorübergehen dürfen.
Im einzelnen werden natürlich da und dort andere Auffassungen möglich sein. Für eine Drucklegung empföhle sich die sog. geschlossenen Formen (Beispiel: »Große Melodie mit Kadenz in Es«: »Deiner ew'gen Gattin heilige Ehre,« Walküre II, Periode 5) auch außerhalb der Periodisierung anzuführen; Lorenz unterließ dies, um den Eindruck zu vermeiden, als übertrage er den Standpunkt der Nummernoper aufs musikalische Drama. Immer hat er die großen Zusammenhänge im Auge, und am Ende faßt er die musikalische Einheit ganzer Akte, ganzer Handlungen zusammen. Dabei begeht er aber keineswegs den Fehler der Vergewaltigung: nicht die Studierstube, sondern das lebendige Erleben lenkt seine Gedanken. Einen gewissen, freilich winzigen Rest gesteht er als ungelöst zu. Von vereinzelten Stellen meint er, daß sie ihn gewissermaßen unmusikalisch anmuten (Beispiel: Halbtonschritt nach E, Rheingold III: »Was wollt ihr hier?«). Drei Abschnitte, die sich der Einheitlichkeit nicht zu fügen scheinen, erhofft er von tieferem Erkennen verstanden. Andererseits deutet er auch an, daß vielleicht manchmal der Eindruck der Länge von weniger durchsichtiger Form (nicht von zeitlicher Länge) herrühre. Dies sei zum Belege strenger Sachlichkeit erwähnt, welche die Äußerungen zustimmender Bewunderung um so überzeugender macht.
Zum Schlusse regt Lorenz eine Reihe weiterer Fragen an, unter denen wir hervorheben, wie sich Wagners musikalische Kraft in Überspannung großer Verhältnisse entwickelt habe? Hier wäre die eingangs erwähnte Schrift von Ilmari Krohn (über Lohengrin) heranzuziehen; sie gibt zugleich manchen Wink in einer anderen wichtigen Frage, die Lorenz stellt, welchen geschichtlichen Einwirkungen Wagners Gestaltungskraft folge? Krohn (der auch

Holländer und Tannhäuser streift) erwähnt besonders Mozart und Weber. Rudolf Steglich untersucht in der »Zeitschrift für Musikwissenschaft« III, 9/10 (Juni/Juli 1921) Händels Rodelinde nach dem Aufbau der Tonarten.
Nicht die Mißachtung alter Regeln hat dem Ring zum Weltruf verholfen, sondern die unerbittliche Folgerichtigkeit des musikalischen wie dichterischen Aufbaus. Dies ist das Endergebnis der Arbeit von Lorenz, die in Frankfurt mit dem Zeugnisse summa cum laude ausgezeichnet worden ist.

DIE BEIDEN NEUEN BÄNDE DER KLASSIKER DER MUSIK*)

WEBER VON JULIUS KAPP

BESPROCHEN VON MAX BROESIKE-SCHOEN-DRESDEN

VERDI VON ADOLF WEISSMANN

BESPROCHEN VON HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

WEBER

Von den meisten unserer klassischen deutschen Meister besitzen wir, oft sogar in mehrfacher Zahl, approbierte biographische Arbeiten aus neuerer Zeit — nur bei Weber war bisher eine Lücke vorhanden. Abgesehen davon, daß es nach einem durch die variable Einstellung des Urteils bedingten Wort von Hermann Abert notwendig ist, von Säkulum zu Säkulum, vielleicht auch innerhalb von Dezennien, die biographische Darstellung zu erneuern, so haftet auch den bisherigen Standardarbeiten von Jähns und Max Maria v. Weber, so viel schätzenswertes lexikalisches Material sie im übrigen enthalten, etwas altväterische Patina an, und eine größer angelegte Arbeit Georg Kaisers, des fleißigen Weber-Forschers, auf die starke Hoffnungen zu setzen war, wurde durch den Tod an der Fertigstellung gehindert. Dabei bietet die Chronik und der Geist der Weberschen Kunst dem Biographen dankbaren Stoff. Um so erfreulicher also, daß es nunmehr die Deutsche Verlags-Anstalt, der wir eine sich allmählich zu schönem Ehrenkranz rundende Serie neuzeitlicher Monographien verdanken, unternommen hat, uns auch jenes nach dem Urteil unserer Zeit distanzierte Werk über Weber zu geben.
Julius Kapp, der sich der Aufgabe unterzogen hat, hat eine allgemein verständliche und anregende Arbeit geschrieben, die aus dem mit Bildnerfreude erzählten lebensgeschichtlichen Detail heraus in geschmeidiger, fast novellistisch belebter Darstellung das Wesen und die Bedeutung der Weberschen Kunst entwickelt. Auf Einzelheiten braucht nicht näher eingegangen zu werden, da die Arbeit für sich selbst spricht und ja auch Webers Gestalt in ihrem volkstümlichen Glanz keinerlei Diskussion bedarf; es sei aber darauf hingewiesen,

*) Erschienen bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, vereinigt mit Schuster & Loeffler.

daß Kapp einen großen Fundus bisher noch unveröffentlichter Dokumente benutzen konnte und damit auch neben anderen Episoden, wie Kapp mitteilt, auf die Stuttgarter Sekretärszeit Webers, über die — tempi passati — bisher die Hausgesetze der königlichen Archive Schweigen geboten, volles Licht fällt. Auch sonst ist viel ungedrucktes Material vom Autor zutage gefördert worden, so vornehmlich eine gewichtige Reihe von Briefen des Meisters an seine Gattin, voll Zärtlichkeit, Humor, aber auch Sorge, die das Menschentum Webers aufs eindringlichste beleuchten. Prächtig geraten ist die Charakteristik von Webers Vater, einem jener Zerrissenen, wie wir ihn nicht oft unter den Vätern unserer großen Meister begegnen. Ein interessanter Fall für den Psychologen, dem festzustellen bliebe, wie stark das stürmende Blut des Erzeugers die Wesens- und Seelenkonstruktionen des Sohnes zu beeinflussen vermag. Sowohl Weber, der Aristokrat, den es zu Abenteuern drängte, wie Weber, der innerliche, in seiner Umgebung, gleich allen anderen Märtyrern einer Idee, unzeitgemäße und in tragischer Vereinsamung endende Künstler, erstehen so in lebensvoller, mit Wärme gezeichneter Schilderung, die da feurig und schwungvoll wird, wo Weber als Glücksucher durch die Welt vagabundiert, die die Teilnahme des Lesers in das Bett des reinsten Mitgefühls leitet, wo der den Stürmen endlich Abgewandte sich seßhaft macht, zwischen Schaffen, Stellung und Eheglück pendelt, unter der seinen Genius verkennenden Behandlung seitens des sächsischen Königshauses leidet, über die unerhörten Erfolge seines Freischütz in Berlin jubelt, den ganzen Jammer grob gesponnener Intrigen an sich erfahren muß, bis er sich zur Fahrt nach London rüstet, um als Todeskandidat unter Aufbietung der letzten Kräfte einen Notgroschen für seine Familie zu verdienen und unter Qualen auf fremder Erde ins Jenseits zu gehen.
Vielleicht wäre der kritisch-ästhetisch zusammenfassende Teil, den Kapp als Niederschlag des biographischen Materials folgen läßt, noch weiteren Ausbaues fähig gewesen, weil hier die wichtige Aufgabe des Biographen, Psychologie und Pragmatik zu geben, auch detaillierter einzusetzen vermag. Mit klaren Strichen ist jedoch der Gedanke der Weberschen Kunst und die Bewertung sowie die Forderungen, die ihm gebühren, herausgestellt. Ein genaues Verzeichnis der Kompositionen, das aus praktischen bibliographischen Gründen vielleicht noch passender zusammenfassend oder wiederholend am Schluß angebracht gewesen wäre (wäre es nicht auch besser, immer die Verleger und, wie beispielsweise bei den Opern, auch die verschiedenen Ausgaben resp. Bearbeitungen zu verzeichnen?) ist jedem einzelnen Abschnitt beigefügt. Eine bibliographische Übersicht über die Weber-Literatur, die die zum Teil vortrefflichen und wertvollen Spezialarbeiten über Weber, wie z. B. Walter Georgiis Dissertation über die Klaviersonaten, erwähnt, wäre der Vollständigkeit halber noch zu wünschen gewesen. Im übrigen ist die Arbeit Kapps in ihrer fesselnden Gestaltung wahrhaft geeignet, aufs neue Liebe und Verständnis für die allen Deutschen so teure Kunst Webers zu wecken.

VERDI

Verdi, der berühmteste Musiker des neuen Italien, und, wie sich immer mehr herausstellt, überhaupt stärkste Vertreter der Oper im ganzen 19. Jahrhundert, hatte bisher noch nicht die ihm gebührende literarische Würdigung gefunden. Wohl gibt es eine Anzahl zumeist italienischer und französischer Schriften über Verdi, die mancherlei interessante Einzelheiten über den Meister und sein Lebenswerk zusammengetragen haben. Aber es fehlte bisher eine Zusammenfassung von höherer Warte, eine in die Persönlichkeit, die Seele des Meisters hineinleuchtende Studie, eine zulängliche Wertung seiner Kunst vom Standpunkt des 20. Jahrhunderts aus. All dies leistet Weißmanns Buch in hervorragender Weise. Was die Persönlichkeit angeht, so zieht es Nutzen aus der vor einigen Jahren erschienenen Sammlung der Briefe Verdis. Aus dieser Quelle schöpft Weißmann mit Bedacht; sie ermöglicht ihm, überraschende Streiflichter auf Verdis Persönlichkeit zu werfen, den kernhaften Mann lebendig vor den Leser hinzustellen.

Es ist Weißmann nicht darum zu tun, eine Biographie nach bewährter philologischer Methode zu schreiben, mit der Aufspürung entlegener und nebensächlicher Einzelheiten sein Buch zu belasten. Ihm schwebt die Impression vor, das rasche Skizzieren mit wenigen, aber durchaus charakteristischen Strichen, die Auswahl des Wesentlichen aus einer großen Menge von Einzelzügen, und in diesem Sinne hebt er aus den Briefen des Meisters eine Anzahl von Stellen heraus, die uns mit wenigen Sätzen medias in res versetzen. Auch weiß er selbst glücklich zusammenfassende, sozusagen aphoristische Formeln zu prägen, die schlagend das Wesentliche der Dinge erfassen. Es liegt freilich in der aphoristischen Tendenz eine Gefahr, indem der Aphoristiker dazu neigt, die Dinge sich so zurecht zu biegen, daß sie dem geistreich geprägten literarischen Einfall zu entsprechen scheinen. Diese Umbiegung ist zudem schwer zu erkennen, eben nur dem ersichtlich, der den Stoff völlig beherrscht; sie wird also gerade von weitaus den meisten Lesern eines Buches nicht zu erkennen sein, weil diese Leser eben zum Buch greifen, um die Lücken ihrer Kenntnis und Einsicht auszufüllen. Es muß also der Leser dem Verfasser ein beträchtliches Vertrauen entgegenbringen, sobald dieser Verfasser von der umständlichen, schulmäßigen, oft trockenen Methode der wissenschaftlichen, philologischen Begründung im einzelnen sich lossagt und mehr die psychologische Deutung, das subjektive Erfassen in den Vordergrund schiebt. Schließlich gibt es keine absolute Wahrheit und Richtigkeit; nicht einmal in der Philosophie ist sie erreichbar, geschweige denn in Dingen ästhetischer Natur, bei denen persönliche Einstellung, Rasse, Geschmack, Zeitströmung die Wertung sehr wesentlich bestimmen.

Es liegt uns hier ein eminent subjektives Buch vor, der Reflex der Vorstellung, den sich Weißmann von Verdi und seiner Kunst macht. Dies Buch gehört zu denen, die man der reizvollen, anregenden Farbigkeit des Reflexes halber

liest. Und wer sich auf den Ton einer Mitteilung und Äußerung versteht, der wird empfinden, daß dies Buch von einer beredsamen und überzeugenden Aufrichtigkeit des Ausdrucks durchglüht ist, von jener »sincerità«, die Verdi von sich selbst, seiner Kunst, seinen Freunden so energisch verlangte. Man fühlt, wieviel Verdi seinem Ausdeuter bedeutet; man versteht, wenn man das Buch gelesen hat, was Verdis »unproblematische, ungebrochene Ganzheit« für unsere problematische, von nervösem Suchen und Hasten erfüllte Zeit bedeutet, wieso sich »mit Verdi nichts vergleichen läßt«, wie »dieser Koloß . . . aus dem Mann Italiens der Mann der Welt wird«. Das Wurzelhafte, Erdnahe an Verdi ist nie so eindringlich aufgewiesen worden.

Über das Wesen der italienischen Oper überhaupt werden Einsichten von eindringlicher Klarheit vermittelt. Man sieht, wie ein Verdi an dieser »Aneinanderreihung der Grenzpunkte leidenschaftlicher Empfindung« emporwuchs, wie der Verdische Stil durch das Problem bestimmt wird, »zugleich wirkungsvoll und wahr« zu sein, wie auf dem leidenschaftlichen Suchen nach dieser Synthese mancherlei Irrwege durchlaufen werden und sich immer geläuterter ein Stil höchst eigener Art herauskristallisiert, der zu Kunstwerken führt, die in ihrer Art unerreicht und wohl auch unerreichbar sind. Man begreift schließlich, wie aus den gegebenen Voraussetzungen, dem Typus der italienischen Oper, der Zeit, der Persönlichkeit des Meisters gerade eine solche Kunst entstehen mußte, die unter anderen Voraussetzungen ganz undenkbar wäre.

Das Verdische Kunstwerk wird in rasch und nervös dahineilender Skizzierung aufgerollt. Dreißig dramatische Werke galt es in ihrem Wesen dem Leser nahezubringen: eine schwierige Aufgabe besonders da, wo es sich um Partituren handelt, die dem heutigen Geschlecht schon entschwunden sind und die dennoch Kostbarkeiten der musikalischen Erfindung bergen und den Werdegang der Verdischen Kunst beleuchten. Bewundernswert die Zielstrebigkeit, Leuchtkraft, Eindringlichkeit und durchgebildete Ausdruckskraft der Weißmannschen Diktion, die in knappster Formung mit wenigen Worten viel zu sagen weiß. Sie rechnet allerdings mit einem Leser beweglichen Geistes, dem alle die raschen Sprünge des Autors mitzumachen ein Vergnügen ist. Wenn ich diesem wertvollen und fesselnden Buche noch einen Vorzug mehr wünschte, so wäre dies eine Behandlung der musikalischen Dinge, die nicht nur dem Musikfreunde, sondern auch dem Musiker von Fach Neues von Belang sagte. Freilich ziemt es auch dem Musiker, sich als Musikfreund der Kunst gegenüberzustellen, und als solcher wird er dem Weißmannschen Buche Anregungen und ästhetischen Genuß besonderer Art verdanken. Die rein theatralisch-musikalischen Probleme des Verdischen Kunstwerks sind freilich so verzweigt und weitgreifend, trotz der Unproblematik des Meisters, daß ihre zulängliche Behandlung ein Buch für sich beanspruchen dürfte; sie bedingte auch eine Tonart, die mit der des Weißmannschen Buches nicht recht zusammenklingen würde, seiner Einheitlichkeit und geschlossenen Form abträglich wäre.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER (24. Dezember 1922). — »Nachlaßbriefe Gustav Mahlers«, an Bruno Walter gerichtet, geben ein liebenswürdiges Bild dieses großen gütigen Menschen. Eine herzliche Freundschaft zu dem Schüler spricht aus ihnen, tiefstes Verständnis, Vertrauen und auch Sorge um die Zukunft des jungen Dirigenten lassen Gustav Mahler wiederum in verklärendem Licht vor unserem Auge erscheinen.

BERLINER TAGEBLATT (4. Januar 1923). — »Orchesterdämmerung« von *Camillo Hildebrand*. Der Verfasser überblickt kurz die Entwicklung unserer deutschen Orchester und knüpft daran einen Mahnruf und Aufruf zur Hilfe für die mit der Not der Zeit schwer ringenden großen Berliner Orchester.

DEUTSCHE ZEITUNG (7. Januar 1923, Berlin). — »Vom musikalischen Ausdruck« von *August Weweler*.

VOSSISCHE ZEITUNG (14. Januar 1923, Nr. 23, Berlin). — *Adolf Weißmann* schneidet eine brennende Frage für den Künstler und auch das Publikum an, indem er das Verhältnis des »Schaffenden zum Kritiker« fixiert. Der Autor beleuchtet zuerst die Zeit unseres heutigen Musikschaffens. Diese fieberisch bewegte Zeit, in der alles Schaffen aus den jungen Komponisten krampfartig und mit einer sich selbst überstürzenden Hast herausdrängt, ist für den echten Kritiker voller Verantwortungen. Verantwortungen, deren sich die wenigsten Kritiker bewußt sind. »Es geschehen heut in der deutschen Musikkritik Dinge, die in anderen Zeiten unmöglich waren. Not? Vielleicht. Aber sie kann nicht Schwarz in Weiß verwandeln. Und man muß sich, frei von allem Puritanismus, gegen diesen Niedergang wehren, weil Kunst und Kritik zu dem wenigen Kostbaren gehört, das wir besitzen.« Und es soll der Berufene zur Kritik nicht *vergleichen*, sondern sollte innerlich den Schaffensprozeß erfühlen lernen — *nachschaffen*. Es sind hier Wege gewiesen zum Verständnis der neuen Musik.

DIE ZEIT (13. Januar 1923, Berlin). — »Vom deutschen Volkslied« von *Paul Haarmann*.

FRANKFURTER ZEITUNG (24. Januar 1923). — *Paul Bekker:* »Erlebnis und Ausdruck.« Der Verfasser legt dar, wie seit Beethoven die Musik immer mehr das Mittel geworden ist, Erlebnisse des Schaffenden zu projizieren. Der Komponist ist dem Publikum um so lieber und anbetungswürdiger, je mehr er von seinem Ich, seinen ganz persönlichen Freuden und Leiden in die Komposition hinüberfließen läßt. Die Musik ist das Mittel geworden, das Erlebnis, das hinter dem Werk steht, hindurchleuchten zu sehen. »Was die Zeit vom Höhepunkt der Wiener klassischen Kunst bis zu den Epigonen der Romantik uns gebracht hat, ist nicht primäre Musik, sondern primäres Gefühl, vermittelt durch den Reiz des musikalischen Klanges, der immer mehr auf Schärfung dieser Gefühlsreizung hin entwickelt wurde. Man hat nicht mehr Musik produziert, man hat Gefühle produziert, und hat sich dafür der Musik bedient, so gut es ging. Unser musikalisches Empfinden — und vielleicht nicht nur dieses — ist gefühlsverseucht, gefühlsübersättigt. Wir streben nach einer Kunst, die nicht vom Gefühl versklavt ist, sondern dieses beherrscht. Wir streben danach, daß Erlebnis und Ausdruck ihrer Bedeutung als grundlegende Kriterien wieder entkleidet, daß sie auf ihre ursprünglichen, nebengeordneten, dienenden Funktionen der unerkennbaren Mitarbeit zurückgedrängt werden. Hat nicht Bach erlebt, hat nicht Haydn oder Mozart erlebt? Warum verschwiegen sie es? Weil dieses Erleben nur substantielles Nährmittel ihrer Kunst war, wichtig als Impulsbefeuerung, zu profan, zu erdig, zu akzidentell als Objekt oder gar als Ausdruckziel der Kunst.« Paul Bekkers Aufsatz ist die Erinnerung daran, daß die heutige Musik, die Musik der Jungen, die sich wieder mit Bach berührt, nicht mehr das Erlebnis in den Vordergrund rückt, sondern nur mehr Musik machen will, die da ist als »in sich beschlossener Zweck des Klangspiels«.

HANNOVERSCHER KURIER (7. Januar 1923, Nr. 10). — Zum 300. Todestag von »Andreas Crappius«, des ersten hannoverschen Komponisten, bringt *Th. W. Werner* eine übersichtliche Aufstellung und Würdigung des Schaffens dieses fast verschollenen Meisters.

SCHWÄBISCHER MERKUR (5. Januar 1923, Nr. 4, Stuttgart). — »Sebastian Sailers ‚Schöpfung' in der Musik« von *Hermann Abert*. Der Verfasser behandelt eingehend die einzelnen Kompositionen der »Schöpfung« des schwäbischen Geistlichen aus dem 18. Jahrhundert.

BAUTZENER NACHRICHTEN (30. Dezember 1922). — *Herbert Biehle* faßt die Musikgeschichte der Stadt Bautzen bis 1800 in einem übersichtlichen Abriß zusammen.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG. L/1—4 (5., 12., 19., 26. Januar 1923, Berlin). — »Wesen und Ziele der neuen Musik« von *Martin Friedland.* »Verband, Agentur oder Arbeitsgemeinschaft?« von *Ferdinand Meister.* »Moderner Kontrapunktunterricht« von *Hans F. Schaub.*

HELLWEG Heft 52 (29. Dezember 1922, Essen). — *Karl Grunsky* »Zur Frage der Form des musikalischen Dramas«. *Mary Wigman* »Tanz und Pantomime«, und *Fritz Ph. Baader* »Versuch einer Harmonielehre des Tanzes«.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH Heft 19/20 (Dezember 1922, Wien). — »Über die innere Gesetzmäßigkeit des musikalischen Denkens« handelt *Anton Pekelsky,* indem er die scheinbar konstruierten logischen Zusammenhänge der Harmonien und musikalischen Verbindungen auf natürlicher, gesetzmäßiger Basis beruhen sieht. — *Walter Braunfels* spricht einige Worte der Einführung und über den Stil seines »Te deum«. — *Erwin Stein* spürt die Zusätze und Änderungen in der Neuauflage der Harmonielehre von Arnold Schönberg auf und beleuchtet sie kritisch. — »Der Schriftsteller Debussy« von *Paul Stefan* (Referat siehe »Die Musik« XV/5, S. 364). Ein Vorabdruck aus einem demnächst erscheinenden Buch über E. W. Korngold ist der Beitrag »Das Wunderkind in der Musik« von *R. St. Hoffmann.* — »Opernregie« von *Oskar Bie.* — Ein musikalisches Bild des jungen Wiener Dirigenten »Clemens Krauß« zeichnet *Ernst Decsey* mit festen Strichen. Eine ganz neuartige Dirigiertechnik glaubt der Verfasser bei Krauß entdeckt zu haben, eine unerhörte Suggestionskraft mit den denkbar sparsamsten Mitteln.

NEUE MUSIKZEITUNG XXXXIV/7 (4. Januar 1923, Stuttgart). — *Karl Blessinger:* »Musik als Ausdruck und als Form«. — »Über Gesangsmanieren in Mozarts Opern und ihre Vernachlässigung« schreibt *Alfred Weidemann.* Der Verfasser tritt dafür ein, daß die heutigentags außer Gebrauch gekommenen Vorhalte und nicht ausgeschriebenen Verzierungen der Gesangsstimme wieder zu ihrem Recht kämen. Mit zahlreichen Notenbeispielen erhärtet der Autor diese Auffassung, die er historisch erklärt. — »Wonach beurteilt man Dirigenten?« von *H. Unger.* Der Verfasser wendet sich gegen die oberflächliche Art, deren man sich bedient bei den Engagements von Theaterkapellmeistern. Er verlangt eine geraume Zeit, einen Dirigenten wirklich in seinen musikalischen Fähigkeiten und Ausblicken kennen zu lernen. — Schluß des Aufsatzes von *Robert Hernried* »Die Wechseldominanten«. — *Paul Stefan* gibt eine gedrängte Analyse von Schönbergs sinfonischer Dichtung »Pelleas und Melisande«, in der er die Stellung dieses Werkes in Schönbergs Schaffen fixiert.

Heft 8 (18. Januar 1923). — »Betrachtungen über Rhythmus« von *Hans v. Wolzogen.* — Johann Heinrich Schmelzer wird von *Theodor Veidl* als der »Johann Strauß des 17. Jahrhunderts« charakterisiert und gekennzeichnet. — *Erwin Kroll* teilt »Neues über den Musiker E. T. A. Hoffmann« mit und *Robert Hernried* gibt einen geschichtlichen Überblick des »Musiklebens in Finnland«. — Felix Weingartner wird von *Joseph Lorenz Wenzl* in seinem Aufsatz »Deutsch-österreichische Künstlerbilder« besonders als Komponist hervorgehoben, als eine einsame, geniale Kompositionsbegabung unserer Zeit. Daß der Verfasser sich in die überragende Erscheinung des Dirigenten besonders gut einzufühlen weiß, bedarf kaum der Erwähnung. — Bilder aus Chopins Leben bringt der Beitrag von *Sophie v. Adelung* »Chopin als Lehrer«.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXIV/1—4 (Januar 1923, Köln). — »Nationalismus, nicht Chauvinismus!« von *Gerhard Tischer* enthält einen in heutiger Zeit beherzigenswerten Ruf aus den bedrängten Landen am Rhein! »Vom Spielplan der deutschen Opernbühne« von *Friedrich Eckart.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 19/20 (1. und 15. Januar 1923, Essen). — »Von den Grundlagen deutscher Stimmbildung« von *Hermann Hering.* — »Die Schlüssel im Gesangunterricht« von *A. Beutter.* — »Zum Kapitel ‚Hermeneutik'« von *W. Schulz.* — »Wesen, Bedeutung und Weg der Improvisation im Schulmusikunterricht« von *E. Dahlke.* — »Schulmusik und Presse« von *Robert Hahn.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 52 (27. Dezember 1922, Berlin). — »Konzerttreibjagd« von *Ferdinand Scherber.*

LXXXI/1—4 (3., 10., 17., 24. Januar 1923). — »An der Wende des neuen Jahres« von *Max Chop.* — »Kapital und Kunst« von *Karl Westermeyer.* — »Deutsche Dirigenten in Kopenhagen« von *Fritz Crome.* — »Stendhals musikalisches Plagiat« von *Robert Hernried.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. XC/1 (6. Januar 1923, Leipzig). — »Zur Lyrik des alten Testaments« von *Gerhard v. Keußler.* — *Alfred Heuß* bringt in seinem Beitrag »Georg Göhlers Spieloper ‚Prinz Nachtwächter'« prinzipielle Betrachtungen über die Lebensfähigkeit einer modernen Spieloper und insbesondere über das in Altenburg uraufgeführte Werk. — *Alexis Hollaender* setzt seine Aphorismen über »Musik-Ästhetisches und -Pädagogisches« fort. — *J. E. Robert* nimmt in sachlichster Weise gegen den Skandal Stellung, der sich seinerzeit in München bei einem Konzert Henri Marteaus abspielte (»Bach, Beethoven und Stinkbomben«). Wie wir in Berlin schon die Konzertskandälchen an der Tagesordnung sehen und wie gewisse Konzerte nur ausverkauft sind, weil sich die Menge der Skandallustigen und Radaumacher dazu drängt, so scheint München bisher allem die Krone aufgesetzt zu haben.

Heft 2 (20. Januar 1923). — »Hermann Kretzschmar zu seinem 75. Geburtstag am 19. Januar 1923« von *Alfred Heuß.* — »Musik und Lehrerbildung« von *W. Schaun.* Schluß des Artikels »Zur Lyrik des Alten Testaments« von *Keußler.* »Und Frieden auf Erden«, eine nachträgliche Weihnachtsbetrachtung von *Arthur Prüfer.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT V/2 (November 1922, München). — *Hans Joachim Moser* »Heinrich Schütz«. — *Julius Smend* »Zur Wortbetonung des Lutherschen Bibeltextes bei Heinrich Schütz«. — *Moritz Bauer* »Johann Mayrhofer«. — *Karl Hasse* »Bach-Reger-Fest in Heidelberg«. — *Theodor Kroyer* »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«. (Dazu je eine Erwiderung von *Rudolf Ficker* und *Alfred Orel.*)

AUS ANDEREN ZEITSCHRIFTEN »Die Oper im Spielplan des Kulturtheaters« von *Karl Blessinger.* Der Verfasser unternimmt eine Aufstellung der Werke, die im Spielplan des Kulturtheaters aufgeführt resp. neu belebt zu werden berufen sind. »Die Bedeutung des Tanzes für das Kulturtheater« legt *Hanns Niedecken Gebhard* fest. (Der Spielplan des Kulturtheaters. Sammelband 1923. Zeitschrift des Bühnen-Volksbundes, Frankfurt a. M.) — *Alfred Mensi-Klarbach* veröffentlicht einige recht schwülstige Briefe Richard Wagners und König Ludwigs II. (Deutsche Rundschau, Berlin. XXXXIX/4. Januar 1923).

BLÄTTER DER STAATSOPER III/4 (Februar 1923, Berlin). — Dieses Heft, das zur Neueinstudierung des »Don Juan« herauskam, ist auch diesem Werk in der Hauptsache gewidmet. *Franz Ludwig Hoerth* äußert seine Ansichten über die Inszene und den Stil, die zu einer Neueinstudierung des »Don Giovanni« notwendig seien. *Ludwig Schiedermair* kommt mit einem Abschnitt aus seinem Buch »Mozarts Leben und Werke« zu Worte, in dem er ausführlich über den »Don-Giovanni«-Text spricht. Aus dem Mozartbuche von *Edward J. Dent* (»Mozarts Opern«) ist der Abschnitt »Don Giovanni Erfahrungen« hier abgedruckt. — *Walter Braunfels* lieferte einen Beitrag über »Empfindung und Form«. — *Julius Kapp* bestreitet den kritischen Teil des Heftes, indem er die Werke über Mozart von Schiedermair und Dent ausführlich bespricht, den Erinnerungen von Siegfried Wagner und denen von Xaver Scharwenka längere Würdigungen zu Teil werden läßt. Adolf Weißmanns »Verdi«, der neue Band aus den »Klassikern der Musik« (Deutsche Verlags-Anstalt), Richard Spechts neues Reznicek-Buch, Busonis verstreute Aufzeichnungen, zusammengefaßt unter dem Titel »Von der Einheit der Musik«, und schließlich die neuesten Musikbändchen des J. Engelhorn-Verlages, finden in Julius Kapp einen verständnisvollen Kritiker.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG LXIII/3 und 4 (21. und 27. Januar 1923, Zürich). — *Arnold Heim* setzt seinen sehr interessanten und eigenartigen Aufsatz über »Vogel- und Insektenstimmen aus den Tropen« fort. »Musikalische Zitate« von *Eduard Fueter.*

MUSICAL COURIER LXXXV, Nr. 24 (14. Dezember 1922, Neuyork). — »Richtiges Atmen« von *Alfredo Martino.* »Das Geheimnis, hohe Töne zu singen« von *Frederic Freemantel.* — Nr. 25 (21. Dezember 1922). »Die Stadt Wagners« von *Adelina O'Connor Thomason.* — Nr. 26 (28. Dezember 1922). »Polnische Tänze« von *Stefanie Poraj-Rozycki.*

Durch die ersten drei Hefte des Jahrgangs LXXXVI (4., 11., 18. Januar 1923) läuft ein Artikel von *Frank Patterson* über »Praktische Instrumentation für Schul-, Volks- und Sinfonieorchester« mit zahlreichen Notenbeispielen.

THE MUSICAL QUATERLY. Band IX/1 (Januar 1923, Neuyork). — »Die Geschichte der Musik und die Musik in der Geschichte« von *G. Francesco Malipiero.* Alle »Geschichten

der Musik« sind biographische und bibliographische Dokumente und bringen dieselben Abhandlungen über Technik u. dgl. Vom innersten Wesen der Musik geben sie keinen Begriff. Dieses tritt uns viel näher in den nichtfachlichen Schriften, die nur gelegentlich die Musik als Lebenselement schildern. Zahlreiche Beispiele, wie die Lebensgeschichte Benvenuto Cellinis beweisen diese These. Verfasser zitiert aus den 1550 erschienenen »Vertraulichen Gesprächen« zwei längere Abschnitte über den Wert und Unwert der Musik, ferner aus Girolamo Bardi (1583) und einigen anderen Werken sehr interessante Stellen, die sich ausführlich mit Musik beschäftigen, und kommt zu dem Schluß: »Die beste Kenntnis über die Musik des 15. bis 18. Jahrhunderts würde man erhalten aus den Tageschroniken und jenen Schriften, in denen das ganze intellektuelle Leben jener Jahrhunderte sich spiegelt.« — »César Franck« von *Julien Tiersot*. — »Vernünftiges Atmen« von *Harry Colin Thorpe*. Offenbar von einem Arzte geschrieben, gipfelt die Abhandlung in der Bemerkung, daß Atemübungen allein noch nicht genügen, eine gute Atemführung zu garantieren. Sie müssen vielmehr verbunden sein mit einer richtigen Gesangsmethode. — »Monte-Carlo-Luxusoper« von *Georges Cecil*. Eine hübsche Schilderung des Opern-»bijous«, dessen Glanzzeit vor dem Kriege lag und das heute wieder auf der Höhe ist, allerdings hauptsächlich besucht von Schiebern, die mehr Geld als Kunstverständnis haben. — »Über eine Methode der musikalischen Kritik« von *M. D. Calvocoressi*. — »Shelleys musikalische Inspiration« von *André Coeuroy*. Shelley selbst war wenig musikalisch, weniger als die deutschen Romantiker. Seine Lyrik aber weist Verfasser nach als stets musikalischer Inspiration entsprungen. Insbesondere sind es die Frauen, deren Musik ihn zu seinen Gedichten inspiriert. Liebe, Natur und Musik sind die Elemente seiner Lyrik. Er sagt von sich selbst: »Ich bin eine Harfe, die jeder Wind zum Tönen bringt; der duftige Hauch des Sommers weckt süße Melodien, aber der rauhe kalte Sturm läßt sie in wilden Dissonanzen und gewaltigen Akkorden erklingen.« — »Ildebrando Pizzetti« von *Guido M. Gatti*. Verfasser versenkt sich liebevoll in das Werk Pizzettis, dessen Leben in ruhigen Bahnen verlaufen ist. Pizzetti ist geboren am 20. September 1880 in Parma und trat bereits 1897 mit einem Chorwerk »Ave Maria« hervor. Ihm folgten weitere religiöse Kompositionen. Seine erste Bühnenmusik war die zu d'Annunzios »La Nave«, jedoch trug auch diese noch einen durchaus religiösen Charakter. Seine erste Oper war »Phädra«. Zahlreiche Kompositionen für eine Singstimme folgten. Sein Meisterwerk ist »I Pastori« nach einer Dichtung von d'Annunzio. Gatti geht dann auf die Kammermusik und Orchesterwerke Pizzettis ein. (Über die Oper »Debora und Jaële« hat er in Heft XV/5 der »Musik« ausführlich berichtet.) — »Amerikanische Komponisten und amerikanische Musikverleger« von *O. G. Sonneck*. Daß die große Anzahl bedeutender amerikanischer Komponisten, die der Verfasser nennt, an ihrer Spitze Edward MacDowell, selbst in Amerika nicht die Anerkennung und den Erfolg finden, den sie zweifellos verdienen, führt der Autor darauf zurück, daß in Amerika nicht, wie in Deutschland, in jeder Stadt von 100 000 und weniger Einwohnern ein ständiges gutes Orchester mit einem fest angestellten Dirigenten existiert, sondern in der Union nur ein Dutzend erstklassiger oder beinahe erstklassiger Wanderorchester mit wechselnden Dirigenten, die lediglich das Starsystem pflegen und mit fremdem Import sich nähren. Allerdings wünscht MacDowell selbst keine Programms mit nur amerikanischen Kompositionen: »Nicht mit uns selbst, sondern mit der übrigen musikalischen Welt wollen wir verglichen sein!« Was über die Musikverleger gesagt wird, gilt nicht bloß für Amerika sondern für die Musikverleger der ganzen Welt: »Eine wirklich gute Komposition findet über kurz oder lang immer einen Verleger. Gut aber ist nur immer ein Prozent aller Einsendungen.« Technische Unbeholfenheit bei Erfindungsgabe, technische Fertigkeit bei mangelnder Erfindung, Epigonentum, Selbstüberschätzung, Beeinflussung von Lehrern und Kritikern, das sind Erfahrungen, die jeder Verleger macht. Sonneck hat auch das nötige Verständnis für die geschäftlichen Interessen der Verleger. Er weist jedoch nach, daß diese den amerikanischen Verlegern durchaus an zweiter Stelle stehen und daß sie ganz gut wissen, daß bei einem Verleger der *ideelle* Gesichtspunkt sich schließlich auch *materiell* am besten belohnt.

MUSICA D'OGGI. IV/12 (Dezember 1922, Mailand). — »Zoofonia Haydniana« von *C. M.* Über die Naturlaute in der Haydnschen Musik. — *Udo Fleischmann:* »Die moderne Wiener Operette«. — *Gino Monaldi:* »Stanislao Falchi«. Falchi, 1851 zu Terni geboren, trat mit der Oper »Lorhelia«, die im Teatro Argentina 1877 aufgeführt wurde, zuerst hervor, eine

Talentprobe, die das Größte von ihm erwarten ließ. Erst zehn Jahre später, 1887, folgte die Oper »Judith«, die über viele Bühnen ging, sich aber nicht auf dem Repertoire halten konnte. 1899 erschien die Oper »Tartini oder der Teufelstriller«, die einen schnellen Siegeszug durch ganz Italien antrat, sich aber ebensowenig wie die beiden anderen Opern auf die Dauer durchsetzte. 1902 wurde Falchi Direktor des Lyzeums Santa Cecilia in Rom, wo er zugleich die Kompositionsklasse übernahm. Von seinen Schülern seien Bernardino Molinari, Vincenzo Tommasini, Vittorio Gui genannt. Als Dirigent leitete er neben großen italienischen Chorwerken bemerkenswerte Aufführungen von Bachs »Ein feste Burg ist unser Gott«, Händels »Judas Maccabäus« und Mendelssohns »Walpurgisnacht«. Ein schmerzhaftes, unheilbares Leiden zwang ihn 1916 sein Amt niederzulegen. In seiner Vaterstadt Terni erlöste ihn der Tod im vorigen Jahr. — »Cristoph Kolumbus in der Musik« von *Piero Mezzadri*.

Ernst Viebig

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dem Eröffnungsaufsatz dieses Heftes von Kurt Singer steuern wir als Bildnis *Anton Bruckners* die Nachbildung eines Reliefs bei, nachdem unsere Zeitschrift sämtliche erlangbaren Porträte des Meisters nach Lichtbildern und Kunstblättern in den früheren Jahrgängen dargeboten hat. Das Relief ist von *Edmund Schröder* modelliert, dem durch seine Michelangelo-Lieder auf dem Donaueschinger Musikfest vorteilhaft bekannt gewordenen Komponisten. Nicht nach der Natur, was dem Kenner von Bruckners Zügen sogleich einleuchtet. Der Künstler stellte sich den Darzustellenden im letzten Lebensjahr vor. Etwas fremd scheint die Gegend um den Mund, vielleicht auch das Auge. Sonst ist das Profil scharf gesehen und sicher gezogen, auch darf die Ähnlichkeit gerühmt werden. Schröder hat weitere Reliefs von Beethoven, Reger, Mahler und Rich. Strauß geschaffen.

Ein Rarissimum ist das Porträt *Carl Maria von Webers*. Es stammt aus Wiener Besitz, stellt den Meister in jüngerem Alter und ohne seine Brille dar, und doch glauben wir das Bild in die Zeit verweisen zu müssen, da Weber anläßlich der Proben zur jetzt hundertjährigen Euryanthe in Wien weilte und mit Beethoven zusammentraf, worüber die jüngst erschienene Weber-Biographie von Kapp in lebendigster Form Aufschluß gibt. Unsere Wiedergabe stützt sich auf einen Stich von Joh. Neidl, gefertigt nach einem Gemälde von Jos. Lang.

In Weißmanns *Verdi*-Biographie, die ebenfalls in diesem Heft ihre Würdigung erfährt, ist eine größere Zahl von Bildern enthalten, unseren Lesern gut bekannt. Das bestechendste Porträt des Maestro von *Giovanni Boldini* mußte dem Buch aus technischen Gründen fernbleiben. Heute legen wir es unseren Lesern vor. Es stammt aus dem Jahr 1886, also aus der Zeit des werdenden Othello. Boldini spielte einmal eine Rolle unter den Bildnern. Eigenwillige Auffassung und gedämpft-helle Farben waren seine Marke. Daß er Verdi mit Zylinder, Halstuch und breit gebürstetem Schnurrbart auf die Leinwand bannte, bestätigt des Malers Anlage zu origineller Herausstellung seines Modells. Wir können auch eine Probe von Verdis Notenhandschrift beilegen: eine der berückendsten Eingebungen aus seiner »*Aida*«.

Walter Niemann, den oft genannten Verfasser vielgelesener Musikbücher, als Klavierkomponisten kennen zu lernen, dürfte allgemeinem Interesse begegnen. Die diesem Heft beiliegende Kostprobe »Ständchen«, seinem op. 84, einer Suite für Klavier nach Bildern von Carl Spitzweg, entnommen, leitet eine von erlesenem Geschmack getroffene bunte Reihe feiner klavieristischer Genrebilder ein, in denen die beglückende Art des genialen Malers in wahlverwandt-nachschaffender Weise trefflich ins Musikalische übertragen ist.

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

ROBERT SCHUMANN: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. In Auswahl herausgegeben und eingeleitet von *Paul Bekker*. Verlag: Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, Berlin 1922.

Der schön ausgestattete Band bringt zum Eingang ein Idealporträt des wundersam verträumten Lyrikers von Max Coschell: ein feines Phantasiestück. Es folgt eine umfangreiche Studie Bekkers: »Robert Schumann. Das Leben und die Persönlichkeit.« Die beste mir bekannt gewordene zusammenfassende Charakteristik des Dichterkomponisten. Bekker braucht dieses Wort nicht ausdrücklich, doch er legt es dem Leser auf die Zunge. Er schildert überzeugend, wie der Musiker aus der Fülle der Gesichte schuf, so lange ihm der Poet Neues, Schönes offenbarte, wie jener ermüdete, als ihn der Poet im Stich ließ. »Schumann war eine Frühlingsnatur; der Sommer schon machte sie matt, der Herbst fand sie welk.« Zutreffender läßt sich's schwerlich ausdrücken. »Leben« und »Persönlichkeit« sind mit der Kunst des reifen Psychologen ineinandergewoben. Man könnte auch von einem im Zusammenstimmenden wie im Kontrastierenden vortrefflich abgewogenen Gruppenbilde sprechen: in der Mitte Robert, zur Linken Friedrich Wieck, zur Rechten Clara; im Mittelgrunde Franz Schubert. Wieck, dem oft zu Unrecht Gescholtenen, ist hier volle Gerechtigkeit widerfahren. Man sagt sich: nur der heranwachsende Mozart wurde durch seinen Vater noch besser betreut als Schumann durch Wieck. Claras Wesenszüge — die der Künstlerin wie die der Frau — zu erfassen ist nicht leicht, vornehmlich für die Nachlebenden. Mit sympathischem Bestreben, allseitig gerecht zu sein, hat Bekker Weiches und Scharfes in ihr zu einer Art Harmonie gebunden. Für mich bleiben Brüche. Zwei kleine Erlebnisse. Als ich Bülow die »Humoreske« vorgespielt hatte, sagte er, Robert wäre der Überschwenglichkeit wohl zufrieden gewesen, Clara aber hätte gemäkelt. Bald darauf hörte ich diese im Gewandhause Mozarts d-moll-Konzert vortragen. Kristallklare Mechanik, wohltemperierte Liebenswürdigkeit. Das Salzburger Herz fehlte; Karl Reinecke, der dirigierte, zeigte sich begeistert. Vielleicht war es mit ihr ähnlich wie mit ihrem Gatten. Als der Lenz für die sich genial Ankündigende ausgesungen hatte, meldeten sich allerhand leipzigerische Philistrositäten und Kleinlichkeiten. — Soeben las ich Bekkers Essay zum zweiten Male, mit erhöhtem Genuß. Was mich nicht zum wenigsten an ihm erfreut, ist das nicht absichtslose, doch nicht aufdringliche und daher um so wirksamere Betonen des *innig Deutschen* in Schumann; manche Sätze hätte Hans Pfitzner schreiben können. Dann etwas Subjektives. Dem, was Bekker in den letzten Jahren über Mahler und Schreker veröffentlichte, stand ich oft unmutig gegenüber. Nicht wegen der Verschiedenheit des Empfindens — dafür können wir beide nichts. Sondern weil mir zwischen den Zeilen eine gewisse Lust am Allesbeweisenkönnen entgegenzuleuchten schien, während, für mich wenigstens, in der Kunst das Unwägbare, Unmeßbare entscheidet. (Wobei ich gern zugebe, daß die Sophisten von Rang geistreicher, farbenkundiger, gewandter waren als Sokrates.) In der Schumann-Studie regt sich frei ein schlichtes, warmes Fühlen, das der Verfasser, wie ich glaube, aus übertriebener Furcht, den Sentimentalen zugereiht zu werden, bisher hinter einem kleinen Stacheldraht geborgen hatte. Noch mehr: in einer gut durchgeführten Parallele Schumann—Wagner wird auch das *Ethos* des ersteren merklich unterstrichen. Zugleich aber sammelt Bekker so viel Licht auf Wagner und zeichnet Umrißlinien der Erscheinung mit so sicherer Hand, daß man auf die Vermutung kommt, er arbeite an einer Wagner-Biographie. Nur zu! Aber — *ausreifen lassen*! Auch in der Fähigkeit des Schnellarbeitens liegt eine Gefahr. Bekker hat zu viele Beweise seiner außergewöhnlichen Begabung geliefert, um den Leser nicht warten lassen zu dürfen. Wenn tunlich, sollte er sich einmal Deutschland von jenseits der Alpen aus ansehen. Ihm fehlt noch das Erlebnis Italien. — Einige Unebenheiten in seinem »Schumann« anzukreiden wäre Schulmeisterei. Die »Auswahl« aus den Schriften Schumanns? Von denen, die sie kennen und lieben, wird der eine dies, der andere jenes bevorzugen. Mit einem berufenen Musiker darüber zu rechten, daß er die »Kreisleriana« lieber spiele als den »Carnaval«, wäre Torheit. *Paul Marsop*

JAHRBUCH DER MUSIKBIBLIOTHEK PETERS FÜR 1921 (28. Jahrgang). Herausgegeben von *Rudolf Schwartz*. Verlag: C. F. Peters, Leipzig 1922.

Das bekannte, wertvolle Werk ist diesmal in zwei Teilen erschienen, deren erster wie stets die sorgsame Bibliographie, Totenschau und Betriebsübersicht des Herausgebers enthält, während der zweite aus Freundschaft für einen der ältesten und fleißigsten Beiträger als »Festgabe zum 70. Geburtstage Max Friedlaenders« bezeichnet worden ist. Neben einem Schreiben Kretzschmars und Boltes an den Jubilar sowie dem Inhaltsverzeichnis der eigentlichen, handschriftlich überreichten Festschrift, der Georg Schünemann noch eine Übersicht der Friedlaenderschen Veröffentlichungen anschließt, umfaßt der Halbband diesmal vier Abhandlungen. Hermann Abert, der künftige Berliner Ordinarius, berichtet über den »gegenwärtigen Stand der Forschung über die antike Musik«. Der äußerst gehaltreiche Aufsatz mutet wie eine Rückschau an, der eine große eigene Arbeit über den betreffenden Gegenstand werde folgen sollen. Niemand wäre geeigneter als der von der Altphilologie vormals ausgegangene Abert, diese zuletzt von Riemann etwas allzu persönlich behandelte und ein wenig einseitig aufs musikliterarische Gebiet verschobene Disziplin entscheidend in allgemein musikgeschichtlicher Hinsicht zu fördern. Außerordentlich fruchtbar erweisen sich die Ausführungen Arnold Scherings »Über Musikhören und Musikempfinden«. Auch hier erhellt das wesentlich Neue der Betrachtungsart aus dem Gegensatz zu Riemann: hatte dieser sichtlich die Tendenz verfolgt, unsere heutige Musikauffassung möglichst weit bis in graue Vorzeit hinauf zu projizieren, so zeigt Schering ganz überraschend plastisch die vielfältigen, unüberbrückbaren Unterschiede zwischen gegenwärtigem und einstigem Kunstfühlen; gerade zur Entwicklungsgeschichte der Musikästhetik werden zahlreiche neue Beiträge von erheblicher Bedeutung geliefert. Mit großer Liebe zur Sache vergleicht Alfred Einstein, der eine schöne Reihe von deutschen Musiker-Selbstbiographien herauszugeben begonnen hat, den zeitlich stark wechselnden Stil der wichtigsten derartigen Lebensbeschreibungen und gewinnt durch diesen neuen Schnitt viel feine Beobachtungen, die uns die Persönlichkeiten der betreffenden Tonkünstler in ungewohnter Beleuchtung und von bisher kaum bekannten Seiten zeigen. Gewiß kann von hier aus noch sehr wertvolles Neuland der Forschung beschritten werden. Endlich tritt Hans Mersmann, der Musikhistoriker der Charlottenburger Technischen Hochschule, mit einem Aufsatz »Zur Stilgeschichte der Musik« in eine zurzeit äußerst aktuelle Diskussion ein. Die Frage nach der Parallelität der zeitlichen Entwicklungsstufen bei den verschiedenen Künsten ist zumal durch die Aufstellungen von Wölfflin und Spengler wieder brennend geworden. Mersmann sucht die größten Entwicklungsphasen unserer Kunst als ein wiederholtes Abwechseln von Renaissance- und Barockepochen zu deuten. Wenn man diese Begriffe weit genug faßt, sind sie in der Tat bis zu einem gewissen Grade hinreichend, jene hauptsächlichsten Szenenwechsel zu bezeichnen, die noch in Riemanns Handbuch mit arg buntscheckigen Namen periodisiert worden waren. Ungefähr kommen die älteren Teilungen klassisch-gotisch, südlich-nordisch, antikisierend-romantisch auch nur auf die gleiche, wiederkehrende Kurve hinaus. *Hans Joachim Moser*

CONRAD WANDREY: *Hans Pfitzner. Seine geistige Persönlichkeit und das Ende der Romantik.* Verlag: H. Hässel, Leipzig 1922.

Diese appetitlich auf gutem Papier gedruckte Schrift will keine Analyse der Pfitznerschen Musik bieten, sondern den Umriß einer geistigen Persönlichkeit auf dem Hintergrund einer seelengeschichtlichen Zeitlage zeichnen. Sie ist »um Deutung, nur mittelbar um Darstellung und gar nicht um Einführung in Hans Pfitzners Schaffen bemüht«. Nach Wandrey ist das Charakteristikum der Pfitznerschen Musik, insofern sie deutsch-romantisches Seelentum ausdrückt, die Sehnsucht, die bei Pfitzner »zum Generalbaß der Empfindung« erhoben wird. Die romantische Fühlweise spricht sich in den absolut-musikalischen, den Kammermusikwerken, am reinsten aus. Der Autor beschäftigt sich ausführlich mit dem Unterschied zwischen dem Kunstwerk Richard Wagners und Hans Pfitzners und setzt sich mit Pfitzners »Einfallsästhetik« auseinander, die er den großen Fund des Buches »Vom musikalischen Drama« nennt. Es war, sagt Wandrey, der Geist der Musik selbst, der Pfitzner mit dieser Einsicht beschenkte, der ihn befähigte, auszusprechen, was die Substanz, der Grund und Ausgangspunkt alles Komponierens sei, nicht nur in seiner und der romantischen Musik, sondern in der Musik schlechthin: »Sie geht, ihrem Wesen nach, von einer sinnlich greifbaren, in sich schon vollendeten Einheit aus, einem Thema, von dem der Verlauf zehrt.« Daß bei der Verteidigung dieser Lehre und bei der Besprechung der »Neuen Ästhetik der musika-

lischen Impotenz« Andersgesinnte, allen voran Paul Bekker, scharf attackiert werden, mindert den Wert dieser sonst vornehm sachlichen Propagandaschrift, und das will sie doch wohl sein, einigermaßen herab. Einst glaubte man, seinem Ideal nur damit zu dienen, daß man auf andere loshackte, an ihnen kein gutes Haar ließ. Oder sind wir auch heute noch nicht weiter? Gilt auch heute noch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Partei (fast schämt sich der Musiker, eine sprachliche Wendung aus der Vorstellungswelt der politischen Kämpfe zu gebrauchen) als das Alleinseligmachende und ist jeder, der anderen Anschauungen huldigt, ein Ketzer? Wenn Pfitzner heute den Musikern nicht so tonangebend ist, wie es viele vielleicht wünschen, so ist daran sicher nicht ausschließlich ein musikalisches Parteiwesen (oder -unwesen) schuld.

Ernst Rychnovsky

RUDOLF SCHÄFKE: *Eduard Hanslick und die Musikästhetik* (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 1. Heft). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922.

Die übliche Einordnung Hanslicks in die Gefolgschaft Herbarts war schon von F. Printz in einer Münchener Dissertation (1918) entschieden abgelehnt worden. Darüber hinaus gelangt nun Schäfke zur Erkenntnis der Selbständigkeit von Hanslicks Musikästhetik gegenüber dem Formalismus überhaupt, eine Anschauung, die bisher nur Benedetto Croce vertreten hatte. Der Verfasser der Schrift »Vom Musikalisch-Schönen« wird nunmehr einer zwischen Formalismus und Ausdrucksästhetik stehenden Richtung zugewiesen, die das Wesen der Tonkunst aus dem immanenten spezifisch Musikalischen erklärt. Auf diesem Hanslickschen Standpunkt sehen wir heute Pfitzner und A. Halm. War Hanslicks Buch bisher allzusehr immer nur von einseitigen Gesichtspunkten aus gewürdigt worden, so sucht Schäfke die in den verschiedenen Auffassungen zutage tretenden Gegensätze durch eine Anwendung der Theorie von der »Mehrseitigkeit der künstlerischen Funktion« zu überbrücken, womit er sich seinem Göttinger Lehrer H. Nohl besonders verpflichtet fühlt. Von den erlebnismäßigen Grundlagen der Hanslickschen Schrift weiß Verfasser ebenso anregend zu berichten wie von ihren mehrfachen Wandlungen durch die verschiedenen Auflagen hindurch. Hier erfahren wir vor allem, daß das Buch anfänglich »noch verschiedene idealistische Eierschalen an sich trug«, die es namentlich unter R. Zimmermanns Einfluß verlor. Zu den wertvollsten Erkenntnissen führt aber in vorliegender Dissertation der Versuch, Hanslicks ästhetischen Anschauungen auch einmal außerhalb des Buches »Vom Musikalisch-Schönen« in seinen hierfür noch kaum beachteten sonstigen Schriften und Kritiken nachzugehen und diese mit dem Standpunkt seines Hauptwerkes in Beziehung zu setzen. Da zeigt sich, daß sich außerhalb seines ästhetischen Hauptwerkes gar keine Stütze für eine formalistische Auffassung vom Wesen der Musik ergibt, daß die Objektivität zugunsten einer Relativität des Schönen aufgegeben ist, ja daß Hanslick später als Kritiker geradezu Ausdrucksästhetiker geworden ist, wozu, wie gesagt, schon die erste Auflage des Buches »Vom Musikalisch-Schönen« Ansätze enthielt. Die Gründe für diesen Wandel seines ästhetischen Standpunktes lagen teils in seinem Studium der Musikgeschichte, teils in den mächtigen Einwirkungen der modernen Musik.

K. SCHURZMANN: *Wie erkenne ich die musikalische Begabung meines Kindes?* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922.

Eltern, Erziehern und Musiklehrern will vorliegende Schrift einen leicht gangbaren Weg zeigen, das Mindestmaß einer erfolgversprechenden musikalischen Begabung beim Kinde festzustellen. Gut durchdachte kleine Aufgaben für Anfänger und Vorgeschrittenere werden zur Prüfung von Gehör, rhythmischem Empfinden und musikalischem Gedächtnis (Merkfähigkeit) vorgeschlagen. Das rhythmische Empfinden, zu dessen Untersuchung zweckmäßigerweise auch gleich der Begriff der Metrik einbezogen wird, erweist sich als der bildungsfähigste Faktor der musikalischen Begabung. Die Aufgaben zur Prüfung von Merkfähigkeit und Gedächtnis berühren sich aufs engste mit einer Reihe von anregenden Methoden, mit denen sich der moderne Schulmusikunterricht schon mit Erfolg auf den Boden der Arbeitsschule gestellt hat (z. B. Ergänzung fehlender Töne in bekannten und unbekannten Tonreihen). Der bescheidene Rahmen der Schrift kann natürlich für die viel umfassenderen Aufgaben der eigentlich berufspsychologischen Literatur nur einiges andeuten. Hier steht der Musikpädagogik im Hinblick auf eine Begabungsprüfung für die Berufswahl des Musikers noch ein weites Feld offen.

ERNST SPEER: *Dramatische Bilder aus der Jugend großer Komponisten. Mit zwei Notenbeilagen.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922.

»Allen Müttern und Kindern, die Musik lieben,« widmet Verfasser diese kleinen Szenen. Er wünscht ihnen »in manchem deutschen Hause Eingang und Verständnis«. Die belletristische Musikliteratur ist damit um einen recht belanglosen, in den Stilblüten seiner Sprache für ein kindliches Gemüt nicht unbedenklichen Beitrag reicher geworden. Sollen wir auf solchem Wege Musikkultur ins deutsche Haus bringen? *Willi Kahl*

HANS VON WOLZOGEN: *E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. Mit 8 Bildern und 5 Vignetten von Hoffmanns Hand.* Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Das Büchlein ist ein Neudruck des Hauptteils einer bereits vor sechzehn Jahren erschienenen Studie, die E. T. A. Hoffmann dem Bayreuther Meister gegenüberstellt und einen mysteriösen Parallelismus aufzeigen will, während außer einer gelegentlichen Übernahme Hoffmannscher Ideen und Motive durch Wagner doch nur der gleiche Hang zum Bizarren und Grotesken erweisbar ist. Leser, die okkultistische Offenbarungen erwarten, werden bitter enttäuscht sein. Aber diese kleine Schrift ist doch recht interessant durch jenen mit Beredsamkeit verbundenen Scharfsinn, der alles zu beweisen vermag, was er beweisen will. Das Geheimnis dabei ist die Gegenüberstellung von Einzelheiten. $2 = 2$, $3 = 3$, $6 = 6$. Unleugbar. Aber deshalb ist 236 noch nicht gleich 362. Der Mystiker verweist demgegenüber unbeirrt auf die Identität der Quersumme: $2 + 3 + 6 = 11$; $3 + 6 + 2 = 11$. Er gruppiert $2 + 36 = 36 + 2$. Er findet innere Probleme: $2 \times 3 = 6$; $3 = 6 : 2$. Und so weiter. Aber all dies ist im Grunde gar nicht tiefsinnig und bedeutet nichts gegenüber der Ungleichheit der beiden Komplexe. Man denkt an seine Schüleraufsätze: Vergleich zwischen Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans ... Und fragt sich: Wozu vergleichen, wenn die Verschiedenheit das Wesentliche ist? Wolzogen mag sprechen, wovon er will; — immer findet er Beziehungen zu Wagner. Wie schade, daß er Hoffmanns »Schwester Monika« nicht kennt, einen nur in wenigen Exemplaren erschienenen sadistischen Roman; er hätte dann im Venusberg und im Klingsorgarten höchst interessante Parallelen und Gegensätze gefunden. Auf erotischem Gebiet mögen Vergleiche zwischen Hoffmann und Wagner fruchtbar sein; auf allen anderen Gebieten führen sie zu philosophisch-ästhetischen Spielereien. Den hundertsten Todestag Hoffmanns zum Neudruck eines wagnerianischen Aufsatzes zu benutzen und die Okkultisten durch einen mit dem Inhalt sich nicht deckenden Titel anzulocken, das war jedenfalls weder im Sinne Hoffmanns noch Wagners. Gewiß ist die Schrift für viele heute noch lesenswert, aber es darf nicht verschwiegen werden, daß sie unter falscher Flagge segelt. Über Geisterseherei gibt sie keine Aufschlüsse, und Hoffmanns Persönlichkeit dient dem Verfasser letzten Endes nur dazu, Wagners Licht leuchten zu lassen. *Richard H. Stein*

KARL GOLDMARK: *Erinnerungen aus meinem Leben.* Verlag: Rikola, Wien 1922.

Im Alter von 80 Jahren hat Goldmark begonnen, seine Lebenserinnerungen niederzuschreiben. Bis zum »Heimchen am Herd«, 1894, sind sie gediehen. Da brach der Krieg aus und Ende Dezember des Jahres 1914 ist Goldmark gestorben. Dr. Ferdinand Scherber hat die Buchausgabe mit einem instruktiven Vorwort, einem kurzen Nachwort und einem guten Personenregister versehen, das vor allem denen gute Dienste leisten wird, die bemüht sind, die Fülle der auftauchenden Gestalten historisch zu fassen. Ein gesunder Optimismus zieht durch dieses Buch. Die Not der Kindheit, die Beschränktheit im elterlichen Hause, die Leidensjahre des Orchestermusikers, die schweren Anfänge des Komponisten und Lehrers, alles das ersteht vor uns, verklärt vom romantischen Schimmer einer weit zurückliegenden Vergangenheit und gesehen und wiedererlebt zu einer Zeit, da Jahre unbestrittenen Ruhmes alle materiellen Sorgen von der Türschwelle verscheucht hatten. Ein sehr großer Teil der Erinnerungen beschäftigt sich mit dem Entstehen und dem Schicksal der »Königin von Saba«. Aus diesem Kapitel ist manches mit Nutzen zu lernen, denn der Fall der »Königin von Saba« läßt sich ohne viele Beschwerden auch auf andere Werke anwenden. Keine sehr rühmliche Rolle im Kampf um die »Königin von Saba« fällt dem allmächtigen Wiener Kritiker Hanslick zu, der ganz unter dem Einfluß Brahmsens stand,

aber auch auf Brahms fallen manche Schatten. Mit rührender Schlichtheit erzählt von der Höhe seines Ruhmes herab Goldmark von seinem Leben. Er ist ein scharfer Beobachter, aber auch ein guter Mensch, der als Schaffender wohl gekränkt werden kann, sich's aber immer dreimal überlegt, einen anderen zu kränken. Goldmarks »Erinnerungen« schaffen manch wertvolles Detail zur Geschichte ihrer Zeit herbei, und da Goldmark im stürmischen Revolutionsjahr 1848 bereits mitten im musikalischen Leben Wiens stand, zur Geschichte der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

ANNA BAHR-MILDENBURG: *Erinnerungen.* Verlag: Wiener Literarische Anstalt, Wien-Berlin 1921.

In den Tagen, wo die Memoirenliteratur, die politische und die unpolitische, den Büchermarkt überschwemmt, wo Hinz und Kunz glauben, ihren Zeitgenossen oder der aufhorchenden Nachwelt sagen zu müssen, wie sie geworden sind und was sie (nach ihrer Ansicht wenigstens) Unsterbliches geleistet haben, wird man die Erinnerungen Anna Mildenburgs nicht aus der Hand legen, ohne ihr dankbar zu sein. Aus ihren Aufzeichnungen, die offenbar eine Sammlung verstreuter Zeitungsartikel sind, spricht eine nach dem Höchsten ringende Künstlerin, von der wir wissen, daß sie das Höchste auch erreicht hat. Gustav Mahler, den die Anfängerin Mildenburg in Hamburg kennen gelernt und dem sie während seiner Wirksamkeit an der Wiener Hofoper eine ergebene Helferin war, ist ein großer Teil dieser »Erinnerungen« gewidmet. Reizvolle Züge feinster Beobachtung vervollständigen das Bild des Künstlers, der, ob hier oder dort, an sich und seine Mitarbeiter die höchsten Anforderungen gestellt und darum so viel Anfeindung erfahren hat. Hier wird ihm von einer verstehenden Künstlerseele ein Denkmal gesetzt, vor dem man ergriffen stehen bleibt. Ein anderer Teil der Erinnerungen beschäftigt sich mit Cosima Wagner und dem Werk von Bayreuth, an dem mitzuwirken die Mildenburg berufen worden war. Mit geradezu kindlicher Liebe hängt die junge und die reif gewordene Künstlerin an dieser bedeutendsten Frau des 19. Jahrhunderts, immer wieder erzählt sie, wie diese Persönlichkeit größten Formats sie gelehrt, die zu verkörpernden Gestalten zu erleben. Aber auch die übrigen Kapitel wird man, auch wenn sie nicht musikalischen Inhalt haben (wie die, welche sich mit der charitativen Tätigkeit der Frau Bahr-Mildenburg während des Krieges beschäftigen), nicht ohne Befriedigung gelesen haben, denn aus jeder Zeile spricht eine edle Seele, die sich der Sendung der Kunst wohl bewußt ist und gerne das Opfer auf sich nimmt, daß Künstlertum die Pflicht zu höchstem Menschentum auferlegt. Bei einer hoffentlich bald notwendigen Neuauflage würde es sich empfehlen, mehrere oft wörtliche Wiederholungen zu streichen, die eben darin ihren Grund haben, daß inhaltlich zusammengehörige Artikel aus verschiedenen Jahren und für verschiedene Anlässe geschrieben, einfach nebeneinander gestellt worden sind.

Ernst Rychnovsky

DIE HISTORISCHEN BILDNISSE FRANZ SCHUBERTS IN GETREUEN NACHBILDUNGEN. Mit einem Vorwort herausgegeben von *Otto Erich Deutsch.* Verlag: Karl König, Wien.

Ein sehr sinnvolles Geschenk, das uns Otto Erich Deutsch, der unermüdliche Schubertforscher, verehrt. Hat er in seinem verblüffend umfangreichen Dokumentenwerk über den Liedmeister alles Erdenkliche herangezogen, was zu Schubert und seinem Kreis gehört, so beschränkt er sich in dieser Veröffentlichung auf die historischen Bildnisse. Sie sind uns sämtlich bekannt, aber fast nur in einfarbigen Nachbildungen. Hier finden wir auch diejenigen Blätter, die im Original farbig sind, in getreuen Faksimilereproduktionen vor. Leopold Kupelwieser und Josef Teltscher waren die geschickten Handwerker, Wilhelm August Rieder der Künstler unter den Bildnern des Meisters. Rieders Aquarell vom Mai 1825 hat nicht nur die Anwartschaft auf die Bezeichnung einer vorbildlich künstlerischen Leistung, es ist zugleich auch von höchster Porträttreue und wird als das klassische Schubertbild von einem Bestand sein, der dem des Stielerschen Goethe nahekommt. Die Mappe ist uns wert, auch wegen der vortrefflichen Geleitworte des verdienten Herausgebers, der die sich vielfach widersprechenden authentischen Berichte über Schuberts Äußeres vereinigt mit einer von eingehender Kenntnis zeugenden Erläuterung der ausgezeichnet geratenen neun Nachbildungen auf einzelnen Tafeln, die jeder Schubertfreund als wertvollen Besitz begrüßen wird.

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

ADOLF BUSCH: *Variationen und Fuge für kleines Orchester über ein Thema von W. A. Mozart, op. 19. Partitur.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Wer den Namen Adolf Busch hört, denkt an Max Reger. Und wer obendrein »Variationen und Fuge« liest, bekommt wohl gar ein gelindes Grauen. Ja, nun: Atonale, formlose Musik ist das freilich nicht. Aber es ist auch keine nach einem Rezept verfaßte, errechnete, erklügelte Papiermusik. Als rein musikantische Leistung verdient das Werk uneingeschränkten Beifall; es zeugt von feinstem Klangsinn, meisterlichem kontrapunktischem Können und erlesenem Kunstgeschmack. Am schönsten sind die langsamen Sätze, die eine an Brahms gemahnende Tiefe und Zartheit der Empfindung offenbaren, auch dessen Terzen- und Sextengänge gern verwenden. Ganz prachtvoll und gar nicht akademisch trocken ist die Fuge gestaltet, ein Prachtstück reifster Satzkunst. Nur leider — Busch lebt in der Vergangenheit, träumt von einer Schönheit, die längst gestorben ist und nie wieder aufleben wird; er schaut rückwärts statt vorwärts, seine Musik ist Erholung für Feierstunden, aber nicht Führerin durch die Wirren der Gegenwart. So hübsch und fein die einzelnen Sätzchen erdacht sind: was soll unsere nach neuer Schönheit hungernde und dürstende Jugend mit diesen musikalischen Leckerbissen anfangen? Sie reizen den Gaumen, ohne zu sättigen, und treiben das Blut nicht feuriger durch die Adern. Sie taugen wohl zur Beigabe für ein festliches Mahl, aber nicht zur Nahrung für den, dem das tägliche Brot fehlt. Irgend etwas in uns revoltiert gegen diese entzückend gemachte Luxusmusik, die eigentlich höchst überflüssig ist. Wen nach Duft und Wohlgeschmack frischer Erdfrucht verlangt, den reizt kein Pastetenwunder. Und wer auch in künstlerischen Dingen ethisch fühlt, der kann keine ungemischte Freude über eine nur für Feinschmecker, aber nicht für dürstende Seelen geschaffene Musik empfinden.

FRANZ PHILIPP: *Simson-Vorspiel, op. 11. Partitur.* Verlag: C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Mit frohem Lächeln schiebt der Kritikus die Brille hoch, wenn er beim ersten Blick in eine neue Partitur nicht gleich an Richard Strauß erinnert wird. Aber der Vorzug dieses Werkes ist nun doch nicht die Originalität der Instrumentierung (die ihm fehlt) sondern das feinnervig-leidenschaftliche Wollen, das in ihm zum Ausdruck kommt. Dem Wollen entspricht leider nicht das Können. Die thematische Entwicklung verrät mühsame Arbeit und läßt lebendigen Fluß vermissen. Ganz unbegreiflich erscheint die primitive Behandlung der Bläser. Im allgemeinen hat man das Empfinden, daß der Komponist unablässig Rücksicht nimmt; daß er sich nicht frei auszusprechen wagt, weil er befürchtet, dem Orchester oder dem Publikum zuviel zuzumuten. Wie soll das Orchester leidenschaftlich spielen, wenn der Komponist zaghaft und konventionell instrumentiert! Mehr Mut! Man *darf*, was man *kann*. *Richard H. Stein*

PAUL HINDEMITH: *Kleine Kammermusik für fünf Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott), op. 24, Nr. 2.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Fünf Stücke, sehr charakteristisch im Sinne der fünf Bläser erfunden, die mitunter köstlich durcheinander musizieren. Ein Werkchen, flott hingesetzt, dem ein gewisser Wurf eigen ist. Als künstlerische Arbeit gewertet scheint mir aber dieses Opus mehr eine Gelegenheitsarbeit zu sein, worüber man sich wohl gern bei der Begabung Hindemiths hinwegsetzt, aber doch ein wenig verstimmt wird, daß gerade er es sich gestattet, mitunter Dinge hinzuschreiben, die auf den ersten Blick recht modern und aktuell aussehen, nach denen aber bei genauerem Betrachten kaum ein Mensch fragen würde, wenn sie nicht von Hindemith wären. Denn es fehlt gerade ein Sichversenken in den modernen Ausdruck, das Wirkliche, Echte, das nach der Tiefe steigt, um nach Schätzen zu graben. Weniger bewußt modern wäre manchmal ehrlicher, vielleicht auch schwerer, da es heißt: Farbe bekennen! Im ganzen betrachtet gewinnt man trotz allem den Eindruck, daß der Tonsetzer aus einer frischsprudelnden Quelle geschöpft hat, und man freut sich an dem unmittelbaren Ausdruck dieser wirklich echten Kammermusik.

PAUL HINDEMITH: *Die junge Magd. Sechs Gedichte von Georg Trakl für eine Altstimme mit Flöte, Klarinette und Streichquartett, op. 23, Nr. 2.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Bei aller Liebe und allem Interesse, die ich Zeitgenossen entgegenbringe, sie mögen fortschrittlich oder konservativ gerichtet sein

(denn das ist ja letzten Endes nicht das Entscheidende, sondern der Geist, der die Materie belebt) — ich bin von vorliegendem Werke sehr ernüchtert worden. Im ganzen! Als Stil! Selbstverständlich, daß Hindemith eines großen Ausdrucks fähig ist, daß er starke konzentrierte Wirkungen erreicht — aber es bleibt leider Stückwerk irgendeiner Manier.
Man sucht bei ihm vergeblich nach dem großen befreienden Zuge; der angesetzte Bogen wird nicht zur Brücke gespannt zwischen unserer musikarmen Gegenwartsmusik und dem verlorenen Paradies. »Sancta Susanna« (op. 21) war für mich eine große Hoffnung; »Die junge Magd« eine leider ebenso große Enttäuschung. Muß man eine Krankheit wie Schönbergs »Pierrot Lunaire« praktisch noch einmal an sich erfahren? Ist es wirklich das Ziel unserer heutigen Musik, im Kern kranke Lyrik (Trakl) zu vertonen und mit Mitteln, die im Grunde »wenig modern«, ja sogar lächerlich sind, Stimmung zu machen, indem man Vogelstimmen imitiert und mit den Streichern etwa den Südwind am Tore rütteln läßt? Mit einiger Geschicklichkeit kommt man damit immerhin zu Wirkungen, was ich gern zugebe. Aber das, lieber Hindemith, was uns allen heute mehr denn je nottut, das möchte ich auch Ihnen zurufen: Daß wir doch aufwachen wollen aus dem deutschen Dornröschenschlafe und wieder zu uns kommen möchten und auf das besinnen, was in uns ist. Weg mit den fremden Einflüssen, die unsere Wurzeln anfressen und uns am Mark zehren. Die deutsche Kunst ist noch nie eine billige Spekulation auf Effekt gewesen, soll sie es durch uns, die jüngste Generation der Schaffenden werden? Es geht uns gottlob schlecht genug, um wieder gelernt zu haben zu unterscheiden zwischen Wert und Unwert. Wollen wir unsere Seele und unsere Sehnsucht auch noch für fremde Valuta hingeben? Überall triumphiert die Internationale! Aber täuschen wir uns doch nicht, darüber geht der eigene Stamm zugrunde, denn das, was uns angeht, wird da nicht geborgen, weil es den anderen nichts sagt, ihnen noch niemals in diesem Sinne etwas so Gewaltiges gesagt hat. Denn das ist unser Gut! Und um dieses Gut müssen wir uns scharen und es bewußt hochhalten und in seinem Sinne weiterschaffen an uns und damit am Werke, einer Welt zum Trotz, die uns im Grunde darum betrügen will und das Beste, was wir noch haben, in den Schmutz ihrer materialistischen Spekulation hinabzuziehen droht. *Herbert Windt*

WILHELM KIENZL: *Streichquartett c-moll, op. 99.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.
Es hätte des Gedichtes, das Kienzl diesem Werke gleichsam als Vorrede mitgibt, nicht bedurft, um zu erkennen, daß er mit ihm ein Stück eigenen Erlebens bietet. Von Graz nach Wien übergesiedelt, erhält der Tondichter in dieser ehemals so lebensfrohen Stadt zunächst gar leidvolle Eindrücke, gegen die er sich im ersten Satze des Streichquartetts zu wehren sucht. Nach einer kurzen, chromatisch stöhnenden und durch schluchzende Seufzer der Bratsche und danach der anderen Instrumente charakterisierten Einleitung setzt ein kraftvoll-trotziges Hauptthema ein, das, sehr glücklich ausgebaut und gesteigert, durch ein mildes Gesangsthema in As-dur abgelöst wird. Dieses schließt, sich nach Es-dur wendend, regelrecht die erste Klause des Satzes, um später in C-dur wieder zu erscheinen und zur Reprise des ersten Themas überzuleiten. In reicher Bewegung und Harmonik, voll lebhafter Rhythmik eilt der gedankenreiche, männlich-schöne Satz seinem Ende zu. Das Adagio trägt fast die Farben der Romantik und geht in seiner edlen, gesanglichen Melodik und seinem schmelzenden Wohllaut unmittelbar zu Herzen. Im Scherzo möchte ich einen Wettstreit der gleißenden und lockenden Weltstadt mit der Heimatsehnsucht des Älplers erblicken. Es ist ein ganz entzückender Satz, teils prickelnd und reizvoll, teils volkstümlich innig. Das Finale bringt befreiendes Aufatmen: Wiens nur gedämpfter, aber nicht gebrochener Geist hat sich dem Tondichter erschlossen. Da hüpft es und singt, da herrscht der Rhythmus des Tanzes und dazwischen raunt und flüstert es zärtlich, um mit jubelndem Aufschwung zu enden. Das ganze Quartett verdient nicht nur die Beachtung der Künstler, sondern es wird, weil es so melodienreich und klar im Bau und nicht übermäßig schwierig ist, hoffentlich auch Eingang in die Liebhaberkreise finden. Hier haben wir endlich einmal ein Kammermusikwerk, das nicht nur »interpretiert« werden muß, sondern auch von geübten Dilettanten gespielt werden kann und ihnen die darauf verwandte Mühe reichlich lohnen wird. *F. A. Geißler*

HANS KOESSLER: *Trio-Suite für Violine, Bratsche und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.
Hans Koeßler, dem fast sämtliche neuere ungarischen Tonsetzer, vor allem Ernst v. Dohnanyi ihre Ausbildung verdanken, der

langjährige Freund von Brahms und Vetter Max Regers, der kürzlich sein 70. Lebensjahr vollendet hat, hat mit dieser, wie ich höre, vor drei Jahren entstandenen recht frischen Suite die nicht gerade zahlreiche Literatur für Klavier, Violine und Bratsche wesentlich bereichert. Mit Wonne wird diese Suite im Hause gespielt, im Konzertsaal gehört werden. Gelegentlich merkt man darin doch, daß dieser urwüchsige Bayer ebenso wie Brahms sich von der ungarisch-zigeunerischen Musik hat beeinflussen lassen. Meisterhafter Aufbau, große Klarheit und Klangschönheit zeichnet alle vier Sätze aus. Obwohl der Komponist entschieden eine klassische Richtung verfolgt, ist er in der Modulation sehr modern. Verhältnismäßig breit ist der erste Satz angelegt, dem eine elegische Einleitung vorausgeschickt ist. Besonders schön, sehr innig ist das Hauptthema dieses Satzes, dessen Coda stimmungsvoll wirkt. Die Romanze, die verhältnismäßig nicht leicht ist, läßt warme Empfindung ausströmen. Allerliebst ist die flotte Gavotte. Am höchsten stelle ich das in Rondoform gehaltene Finale. Auch darin besticht das Gesangsthema ungemein durch seine Vornehmheit und wirkliche Wärme der Empfindung. Eine reizende Nachahmung einer Spieluhr bildet das dritte Thema.

Wilhelm Altmann

MARTIN GRABERT: *Sonate g-moll für Oboe und Klavier, op. 52.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Bei dem fühlbaren Mangel an Originalkompositionen für die Holzblasinstrumente ist jede Neuerscheinung auf diesem Gebiet von vornherein freudig zu begrüßen. Die Sonate Graberts verrät den genauen Kenner der Oboe, welcher der Hauptteil an der Gesamtwirkung zufällt, während das Klavier nur als Begleitinstrument behandelt ist. Der musikalische Gehalt des Werkes ist nicht gerade bedeutend, aber gerade die Anspruchslosigkeit der Sätze, ihre Knappheit und Klarheit berühren sympathisch, weil sie ungekünstelte Aufrichtigkeit verraten. Ein hübsches Adagio gibt dem Solisten Gelegenheit, im Kantilenespiel zu schwelgen, und im Finale kann er Finger- und Atemtechnik in virtuoser Weise zeigen; hier erhebt sich auch die Klavierstimme zu einiger Selbständigkeit. Alles in allem ein Tonwerk, das allen Oboebläsern willkommen sein wird und aufrichtig empfohlen werden kann.

WALTER LANG: *Streichquartett h-moll. op. 6.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Eine tüchtige Arbeit, wenn auch noch kein ausgereiftes Werk. Dazu fehlt die große Linie in den Themen ebenso wie die Fähigkeit, sie klar und knapp zur musikalischen Architektur zu verwenden. Schon die Tatsache, daß der Komponist z. B. im ersten Allegro mehrfach mit Vierviertel-, Dreiviertel- und Fünfvierteltakt wechselt, beweist, daß er nicht die rechte Übersicht und Herrschaft über sein thematisches Material besitzt, und bringt einen Zug von Unruhe in den sonst klangreichen und fesselnd geschriebenen Satz. Das Andante, dessen Hauptgedanke mehr breit als tief und eindringlich ist, wird nach dem Vorbild von Brahms mit dem dazwischen eingebauten Scherzo verbunden, und den Schlußsatz bildet eine Tripelfuge, die zwar dem technischen Können Langs alle Ehre macht, aber doch die alte Erfahrung bestätigt, daß für Streichquartett geschriebene Fugen sich immer recht dünn ausnehmen, zumal wenn Zeitmaß und Taktart dabei so häufig wechseln, daß ein Gesamteindruck nur schwer erzielt wird.

F. A. Geißler

THEODOR BLUMER: *op. 45, Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Dieses Sextett besteht nur aus recht kunstvollen, sehr viel Abwechslung bietenden Veränderungen über ein schönes, einfaches Thema. Diese Veränderungen sind kleine Charakterstücke und führen z. B. die Bezeichnung: Capriccio, Pastorale, slawischer Tanz. In rhythmischer Hinsicht ist namentlich die Humoreske fesselnd. Ich bedaure auch in diesem Falle wieder, daß der sehr wünschenswerten weiteren Verbreitung dieses Werks dadurch nicht Rechnung getragen ist, daß statt der Klarinetten- und Hornstimmen nicht zwei für Bratsche transponierte beiliegen.

DUETTE FÜR ZWEI VIOLINEN *von Goby Eberhardt, Louis Spohr und C. Böhmer,* herausgegeben von *Goby Eberhardt.* Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Sehr dankenswert ist diese für den ersten Unterricht bestimmte kleine Sammlung, vor allem, weil sie die auch musikalisch wertvollen Stücke in der ersten Lage aus Spohrs Violinschule bringt. Anspornend werden die kleinen Vortragsstücke des Herausgebers wirken; recht nützlich sind die Duette von Böhmer.

FLÖTENSONATEN FÜR DIE HAUSMUSIK herausgegeben von *H. W. Draber*. Nr. 3 und 4. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Da neuerdings erfreulicherweise die Flöte wieder mehr Verwendung in der Hausmusik findet, ist diese Sammlung recht erwünscht. Freilich ist op. 74 Nr. 3 keine Originalsonate für Flöte und Klavier, sondern eine von Haydn selbst nicht herrührende, aber ältere Bearbeitung seines Streichquartetts op. 76 Nr. 6, der verhältnismäßig schwachen Nummer unter den sonst so hochbedeutenden Quartetten dieses Opus. Weggelassen ist das Menuett ebenso wie in den angeblich von Haydn selbst herrührenden Bearbeitungen der beiden Streichquartette op. 77 für Flöte oder Violine, die in die Gesamtausgaben seiner Sonaten für Klavier und Violine aufgenommen sind. Eine ganz prächtige Sonate für Freunde alter gediegener Musik ist Nr. 4 der vorliegenden Sammlung, op. 50 des wackeren Joh. Nepomuk Hummel, dessen Klaviertrios für die Hausmusik auch sehr brauchbar sind. Die Flötenstimme kann gut auch auf der Violine ausgeführt werden. Die Schwierigkeiten beider Werke sind nicht groß; sie sind geringer für den Flötisten oder Geiger als für den Klavierspieler. *Wilhelm Altmann*

ZOLTAN KODALY: *Sonate, op. 4 für Violoncello und Piano. Duo, op. 7 für Violine und Violoncello.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die Sonate ist ein hübsches Stück, für moderne Nerven anspruchslos, und doch vornehm empfunden, so daß man es überall im Haus und im Konzertsaal vortragen kann. Die Themen sind reizend, der Klavierteil gefällig und frisch — also eine durchaus empfehlenswerte Nummer.

Den guten Musiker verrät vollends das Duo. Das Wagnis, zwei Streichinstrumente ohne Unterstützung eines klangvollen reichen Instrumentes sich ergehen zu lassen, ist dem Komponisten durchaus gelungen. Leicht ist dieses Werkchen gerade nicht, aber es verlohnt das Studium. Anmutig fugiert sind die Motive im ersten Satz, breit und schön im Adagio und frei und eigenartig im letzten Satz. Wenn man das Stück liest, empfindet man dauernd die Lust, es vollendet vorgetragen zu hören. *Arno Nadel*

JOAN MANÉN: *IIème Caprice, op. A—15. Violon et Piano.* Verlag: Universaledition, Wien-Neuyork.

Eine leicht dahinfließende, gut gearbeitete, wohlklingende, aber nicht besonders bedeutende, auch nicht sehr geistreiche musikalische Laune. Die Arbeit, besonders wie bei der letzten Wiederholung das Thema des Trios mit dem Originalmotiv zusammengebracht wird, lobt den guten Musiker. Allerdings hätte man aus der Bezeichnung der Opuszahl mit A, deren Bedeutung in einem der letzten Hefte dieser Zeitschrift besprochen wurde, etwas mehr erwartet. Auch könnte ja eine Caprice mit Recht etwas origineller sein — aber immerhin: es ist ein dankbar anspruchsloses Stück für die leichtbeschwingte Geige. *E. J. Kerntler*

KAROL SZYMANOWSKI: *Métopes, op. 29, Etudes, op. 33 (Piano solo).* Verlag: Universaledition, Wien.

Unter dem Titel »Metopen« — in der griechischen Kunst die Steintafeln im Fries des dorischen Gebälks zwischen den Triglyphen — vereinigt *Karol Szymanowski*, der polnische Schönberg, drei Klaviergedichte op. 29, die dem Stoffbereich der Odyssee entnommen sind: Insel der Sirenen, Kalypso, Nausikaa. Alle drei Stücke zeigen einen überaus farbigen Klaviersatz und die bekannte verwegene (dabei nicht willkürliche) Harmonik. Durch kapriziöse Rhythmik zudem — hier ist $^6/_8$ ($^3/_4$) $^5/_8$ vorgezeichnet! — frappiert Nausikaa.

Auch die 12 Etüden, Alfred Cortot gewidmet, weisen der Harmonik mehr die Rolle eines Akzidens der melodischen Führung zu, wodurch kühne Kombinationen entstehen. Sekunden- und Septimenreibungen als Grundschicht werden zu Selbstverständlichkeiten. Rhythmisch pikant die 10. Etüde mit ihrer Mischung von Vierachtel- und Fünfachteltakt und überzeugend zugleich durch ihr stürmisches Temperament — wie sich denn überhaupt manche dieser Etüden, z. B. die prächtig gesteigerte dritte oder die versunkene achte als echte Stimmungsbilder erweisen. Bei der 5. Etüde, der einzigen leicht spielbaren der Sammlung, hat Robert Schumann Pate gestanden. *James Simon*

GEORGES PANTILLON: *48 Elementar-Etüden in der ersten Lage für Violine mit Klavierbegleitung.* Neue erweiterte Ausgabe von *Goby Eberhardt.* Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Diese berühmten Etüden, die in Form kleiner melodischer Stücke gehalten sind, sind längst im Anfangsunterricht bewährt. Was der be-

kannte Pädagoge Goby Eberhardt dazu getan hat, ist nur geeignet, ihnen neue Freunde zu erwerben. *Wilhelm Altmann*

JOSEPH HAAS: *Bagatellen, 10 kleine Vortragsstücke für Klavier zu zwei Händen. op. 6.* Verlag: Schultheiß, Ludwigsburg.

H. KOCHER-KLEIN: *Kobolde, 9 kleine Stücke für Klavier zu zwei Händen. op. 1.* Verlag: Schultheiß, Ludwigsburg.

Die Bagatellen von Haas sind kleine hübsche Stücke, melodiös, von einfachem Bau und mittlerer Schwere, die im Unterricht mit Nutzen verwendbar sind. — In dem Erstlingswerk der Komponistin *Hilda Kocher-Klein* zeigt sich ein liebenswürdiges Talent mit gutem Formgefühl und einfacher Innigkeit der Erfindung. *Albert Leitzmann*

HEINRICH KAMINSKI: *Der 130. Psalm. Motette für vierstimmigen gemischten Chor a cappella. — Sechs Choräle für vierstimmigen gemischten Chor a cappella. — Motette: »O, Herre Gott« für achtstimmigen gemischten Chor und Orgel ad libitum.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Diese Musik ist durchaus neuzeitlichem Empfinden entsprungen. Der Komponist weiß mit den Stimmen umzugehen und weiß auch, was er einem unbegleiteten Chore musikalisch zumuten darf. Er rechnet natürlich mit großen leistungsfähigen Körperschaften, denen er aber durch Vorliegendes wertvolle Bereicherungen ihres Repertoires zu bieten vermag. Sehr fein sind die Choräle, wenn er auch bei manchen z. B. in »Der Tag ist hin« seiner Kunst der Figuration etwas zu sehr die Zügel schießen läßt. Den größten Eindruck macht auf mich die Motette: »O Herre Gott«. Dieses sehr schwer auszuführende Stück enthält tief empfundene Musik voll ergreifender Stellen.

ROBERT KAHN: *Drei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Klavier, op. 70. Drei Gesänge für gemischten Chor, op. 71.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Robert Kahn legt uns hier wieder Perlen seiner hochentwickelten Kunst vor. Die Frauenchöre, nicht schwer auszuführen (auch in der Begleitung nicht) passen in der Stimmung sehr gut zusammen. Ich gebe dem ausdrucksvollen, sehr poetischen »Gesang der Engel« aus »Hanneles Himmelfahrt« von Hauptmann den Vorzug. In op. 71 stellt er natürlich bedeutend höhere Anforderungen in bezug auf Treffsicherheit und Umfang der Stimmen. Das erste Stück: Aus »Sangesopfer« von Rabindranath Tagore, an das sich nur ein erstklassiger Chor heranwagen kann, enthält bei effektvollen Steigerungen und großen Höhepunkten eine so tief empfundene und innige Musik, daß man ihm ein baldiges Erklingen wünschen möchte.

FRANZ PHILIPP: *Unserer lieben Frau. Eine Folge von a-cappella-Chören, op. 15.* Verlag: Schultheiß, Ludwigsburg.

Diese Marienlieder erheben sich weit über den Durchschnitt dessen, was gewöhnlich in der katholischen Kirche unter diesem Titel geboten wird. Sie bewahren bei aller Kunstfertigkeit des Satzes das einfach liedmäßige und sind im Melodischen fast volkstümlich. Auch eine sehr charakteristische und aparte Gabe finde ich darunter: »Die Gloria-Englein«. *Emil Thilo*

KARL MARIA PEMBAUR: *Sechs Lieder für eine hohe Stimme, op. 25. Drei heitere Lieder für eine hohe Stimme, op. 26. Mit Klavier.* Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

In sich versponnene Stücke, mit einem romantischen Schimmer, der sowohl Melodie wie Harmonie durchleuchtet. Empfunden sind sie aus der Harmonie heraus, aus dem Klavierklang, der erst hinterdrein die Gesangsweise gebiert. Zum Schaden der Melodie, die meistens sprunghaft sich gibt und wenig zum Herzen spricht. Dieses Prinzip ist bei den primitiveren heiteren Liedchen, zum mindesten bei den beiden ersten, »Reiterliedchen« und »Eiapopeiamärchen«, fallen gelassen, sehr zu ihrem Vorteil. Der Klaviersatz ist überall ganz aus dem Instrument heraus geschaffen, mit aller Leichtigkeit und allem Glanz. — Brahms war der einzige vorbildliche Liederkomponist, der beides verstanden hat: mit wundervollem Klavierpart eine schöne Melodie zu umgießen oder über durchgeistigtes Klavierspiel ein diesem nachempfundenes, unmittelbar ansprechendes Lied zu legen. *Arno Nadel*

OPER

BERLIN: Niemals hat die Berliner Staatsoper sich in ähnlicher Lage befunden wie jetzt. Nicht nur erste Sänger, auch die Kapellmeister, selbst der Intendant sind oder waren zu gleicher Zeit auf Reisen. Man hört von einer ganzen Truppe, die sich unter der Oberleitung *Georg Hartmanns* aufmacht, um Amerika Richard Wagner vorzuführen. Ja, es ist eine ganz merkwürdige Zeit und fast ein Wunder, daß die Oper noch steht. Sie hat aber gerade in den letzten Wochen Beweise einer außergewöhnlichen Kraft in einer Aufführung des »*Ring*« gegeben, die wohl von keiner anderen deutschen Opernbühne gegenwärtig zu erreichen ist. Es traten Sänger zusammen wie *Carl Braun*, *Helene Wildbrunn*; man erlebte in Berlin zum ersten Male die von einem neuen Furor getriebene Sieglinde der *Barbara Kemp* und lernte *Fritz Soot* als wachsenden Heldentenor schätzen. Das Entscheidende aber waren Geist und Stil der Aufführungen. *Blech*, der das Orchester zusammenraffte, *Schillings*, der die Wagnertradition lebendig werden ließ: das alles mußte in seiner künstlerischen Geschlossenheit erfreuen und für anderes Minderwertiges entschädigen.

Adolf Weißmann

BREMEN: Eine sehr ersichtliche Begleiterscheinung der schmachvollen Ruhrbesetzung ist das Verschwinden der noch nicht tantiemefreien französischen Opern aus den staatlichen Opernhäusern: Carmen, Margarete und Mignon. Und die Italiener Puccini, Mascagni und Leoncavallo folgen ihnen nach. Abgesehen von der Carmen können wir sie gut entbehren. Kämen dafür Götz' »Widerspenstige« und Peter Cornelius' glorreicher »Barbier von Bagdad« und Pfitzners »Palestrina« wieder mehr zu Ehren, wäre es gut. Aber das pädagogischste Volk der Erde kann nur andere belehren, sich selber nicht. Höchstens Meyerbeer wird wieder aufleben. Man bereitet hier schon die »Afrikanerin« vor, die doch auch nur geistiges Schmuggelgut aus der »großen« Pariser Oper ist. Augenblicklich regiert Richard Strauß' »Rosenkavalier« mit *Paul Stiegler* (aus Hamburg) als Lerchenau und *Margarete Maschmann* als schlankem Kavalier. Wäre nur der Text nicht noch immer so dumm wie zuvor! Dafür hält sich die »Zauberflöte« mit ihrem doch lange nicht so dummen Text durch die vom Kapellmeister *Walter Wohllebe* feurig und, wo es gut ist, auch priesterlich kontemplativ neubelebte göttliche Heiterkeit und maurerisch weisheitsvolle Musik im Spielplan. Überhaupt tritt die trotz ihrer Bescheidenheit doch außerordentlich tiefschürfende, selbständige, zuverlässige und deutsche Musikernatur Walter Wohllebes seit dem Versagen der Schreker-Experimente verdientermaßen wieder in den leitenden Vordergrund des Spielplans. Wichtigere Ereignisse von der Opernbühne sind nicht zu melden.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Der großartigen Inszenierung des »Oberon« durch den Intendanten *Heinrich Tietjen* folgte als leichtes Intermezzo eine anmutig beschwingte Aufführung des »Don Pasquale« in der Bearbeitung *Kleefelds*. Wiederum hatte die stilsichere Regie (*Julius Wilhelmi*) den Hauptanteil am sehr freundlichen Erfolge. Wilhelmi gab den Titelhelden in seiner guten, charakterkomischen Manier, *Margret Pfahl* sehr graziös die Norina, *Karl August Neumann* chevaleresk den ärztlichen Schürzer der Intrige. Hinter diesem heiteren Terzett trat der durch technische und sprachliche Mängel gehemmte Amoroso *Josef Borius* wesentlich zurück. Ein Gastspiel *Max Roths* aus Wiesbaden, der bis vor kurzem unserer Bühne angehörte, zeigte drei italienische Rollen dieses glänzend begabten Künstlers, der im deutschen Baritonistennachwuchse wohl die beachtenswerteste Erscheinung ist. Zumal sein meisterhaft gestalteter und virtuos gesungener Jago läßt ihn würdig erscheinen, mit den besten italienischen Vertretern der Rolle in die Schranken zu treten. Die erste Neuheit der Ära Tietjen waren »Die Vögel« von Walter Braunfels mit *Julius Prüwer* am Pult, der die vornehme, den phantastisch-bunten Text wohl mit zu schwerblütigem Ernste ausdeutende Partitur in seiner meisterlich überlegenen Art vorführte. Wundervoll war wieder Tietjens poetische Inszenierung, während die Solisten sich zu einem runden Ensemble schlossen, über dessen mittlere Linie freilich nur *Karl Rudow* als derber Ratefreund und *Wilhelmine Folkner* als zierlich flötende Nachtigall emporragten. Drei Anstellungsgastspiele auf einmal brachte ein »Tannhäuser«-Abend: *Karl Scheidhauer* als Titelhelden, *Ernst Possony* als Wolfram, *Rudolf Lazer* als Landgrafen. Von den dreien kommt vermutlich nur der zuletzt Genannte, ein junger Bassist mit ge-

sunder Stimme und natürlichem Vortragsgefühl, für uns in Frage. Endlich gab es auf unserer Bühne die Seltenheit eines »Ehrengastspiels«. Es galt unserem früheren Heldentenor *Fritz Trostorff*, der uns vor genau zehn Jahren wegen stimmlicher Erkrankung verlassen mußte. Er schraubte sich dann zum Bariton herab und vegetierte als solcher in bescheidenen Provinzkonzerten. Sein unvermutetes Wiedererscheinen auf den Brettern bedeutete also eine große Überraschung, eine noch größere die erstaunliche Wahrnehmung, daß Trostorff wieder in den vollen Besitz seiner außergewöhnlichen Mittel gelangt ist. Sein Wälsungenrecke Siegmund schöpfte so unbekümmert wie ehedem aus dem unversieglich scheinenden Born einer gewaltigen Heldenstimme. Das ausverkaufte Haus jubelte dem ehemaligen »Liebling« enthusiastisch zu und es ist leicht möglich, daß aus dem tastenden »Ehrengastspiel« ein ernsthaftes Anstellungsgastspiel wird, denn Tenöre vom Riesenwuchse des Trostorffschen Organs sind heutzutage ein besonders seltener Artikel geworden. *Erich Freund*

DESSAU: Am 25. Januar 1922 war das altehrwürdige Friedrich-Theater in der Kavalierstraße ein Raub der Flammen geworden, und nur eine Woche über Jahresfrist verstrich, bis der neue Bau an der Lustgartenseite der Muldstraße seiner Bestimmung übergeben werden konnte. In erster Linie ist das der hochherzigen Munifizenz des Askaniahauses zu danken. *Prinz Aribert von Anhalt* stellte nicht nur die alte herzogliche Reitbahn zur Verfügung, sondern auch die Mittel zum Umbau. Und ein gar prächtiges Theater ist es geworden, nicht so groß wie das alte, das 1100 Zuschauern Raum gewährte — das neue faßt 800 Personen — für unsere Dessauer Verhältnisse aber immerhin gerade noch groß genug. Alle Räume sind ebenso geschmack- wie stimmungsvoll in Weiß und Gold gehalten. Aus dem Kassenvorraum tritt man in das Foyer, das zugleich als Garderobe und in einer oberen Etage als Erfrischungsstätte dient. Weiter gelangt man dann in den Zuschauerraum. Er weist im wesentlichen amphitheatralisch ansteigende Parkettsitze auf, nur vorn nahe der Bühne und des nach Bayreuther Art tiefgelegten, verdeckten Orchesters befinden sich in zwei Reihen übereinanderliegend beiderseitig je zehn Logen, die in der Hauptsache für die Mitglieder des ehemals herzoglichen Hauses, für das Staatsministerium und für das Kuratorium bestimmt sind. Die allerdings nicht allzu tiefe Bühne ist mit allen neuzeitlichen Errungenschaften auf das Modernste eingerichtet. Mit peinlichster Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit hat man zudem auf alle Sicherungen gegen etwaige Feuersgefahr Bedacht genommen. Ganz ausgezeichnet ist die Akustik, ein nicht hoch genug zu veranschlagender Vorteil des Neubaus. Vor geladenen Gästen fand nun am 1. Februar die Einweihung des Theaters statt. Nach einem von dem Intendanten *Carl v. Maixdorff* verfaßten gedankenreichen und von *Frau Jahn* ergreifend vorgetragenen Prolog gingen dann als Festvorstellung Richard Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg« in Szene. Die Aufführung gestaltete sich zu einer ganz ausgezeichneten. Alle Mitwirkenden vor und hinter der Rampe gaben ihr Bestes. In den Hauptpartien waren beschäftigt *Buers*-Hamburg (Sachs) und unsere einheimischen künstlerischen Kräfte *Wahrmann-Schällinger* (Eva), *Gruber* (Walther v. Stolzing), *Nietan* (David), *Sollfrank* (Pogner), *Otto* (Beckmesser), *Neiendorff* (Magdalene) u. s. f. Vorzüglich spielte das Orchester unter *Albert Bing*. Kurzum, es war eine Festesfeier, wie man sie sich schöner und eindrucksvoller nicht denken konnte, ein Erlebnis, das noch lange in den Herzen aller Teilnehmer freudigst nachklingen wird. *Ernst Hamann*

DRESDEN: Der Beginn des neuen Jahres hat für die Dresdener Oper eine ruhige Zeit gebracht. Die Wiederaufnahme von Verdis »Amelia« in glänzender Besetzung mit *Charlotte Viereck-Kimpel*, *Tino Pattiera* und *Robert Burg* ist als einzige Spielplanerweiterung zu buchen. Sie wurde mit stürmischem Danke begrüßt. Ein Ereignis für Dresden war dagegen eine Tristanaufführung, in der Altmeister *Karl Perron* noch einmal als Marke auftrat. Es war ein erschütternder Gruß aus einer alten Zeit wirklich großen stilvollen Gestaltens; aber auch die Stimme zeigte sich edelsten Ausdrucks noch durchaus mächtig. Zu den Abenden, an die man denkt, zählte dann weiterhin ein Gastspiel von *Marcella Craft* als Butterfly, bei dem man sich wieder einmal so recht an der idealen Kultur einer kleinen, aber glockenklaren Sopranstimme erlaben konnte und durch persönlichen Charme die quälende Tragikomödie Puccinis geadelt fand. Was sonst in der Oper vorfiel, waren Anstellungsgastspiele oder Neubesetzungen von nur örtlichem Interesse. Immerhin fiel

Magda Almo als Cherubim im »Figaro« angenehm auf durch den guten Münchener Mozartstil, den sie mitbrachte, während die Rostockerin *Hanni Hüttenes* im »Rigoletto« einen anmutigen, allerdings der Gilda-Koloraturen nicht ganz mächtigen Sopran hören ließ. Und der neue lyrische Tenor *Max Hirzel* ist nach neuen Erfolgen als Almaviva im »Barbier« und Belmonte in der »Entführung« nun auch schon glücklich als Gast ins Ausland — nach Schweden — gegangen, ebenso wie das Ehepaar Plaschke nach Dollaria ausrückte. Trotzdem rüstet man große Dinge: der »Boris Godunow« soll in Kürze kommen, auch Mozarts »Gärtnerin« und Marschners »Heiling« — dieser von Hans Pfitzner inszeniert. *Eugen Schmitz*

HAMBURG: Das Stadttheater und die Volksoper — von denen das erstere den großen Vorteil nützen kann, daß der Staat Hamburg die »Ausfallsgarantie« übernommen hat und sie mit stärksten Zuschüssen bekräftigt — sie stehen beide doch unter dem leidigen Zwange, zur Herstellung des Gleichgewichts dem »Publikums«-Geschmack erhebliche Zugeständnisse zu gewähren. Und wenn es mit Neuheiten (wie *Ettingers* »Judith«), nicht glatt vorwärts will, geht es ohne die Kokettiererei mit Ausländischem, mit Verlegenheitsdispositionen nicht ab. Andere als Verpflichtungs- und Verlegenheitsgastspiele bot das Stadttheater auch neuerdings nicht. Und an Neustudierungen hat es kürzlich Adolf Adams »Wenn ich König wäre!« gegeben. Ein Werk, das hier in der deutschen Bearbeitung und klanglichen Nachhilfe *Paul Wolffs* (des früheren Erfurter und Essener Dirigenten) herauskam; überhaupt zum erstenmal im Stadttheater. »Königin für einen Tag«, Adams ähnlicher Stoff mit einer Putzmacherin, scheint der Verbreitung der anderen, von der eine deutsche Ausgabe bis vor zehn Jahren fehlte, hinderlich gewesen. Bis auf die Ouvertüre, deren konkrete Substanz dem zweiten Akt angehört, einem der behaglichst zu genießenden der französischen Spieloper. Das Ganze hat hier — unter *Karl Gotthardts* Leitung, mit zwei unserer jüngeren Talente, *Doris Kent-Rothaug* und *Diehl*, an entscheidender Stelle gut besetzt und vom Regisseur *Trummer* wirksam szenisch bedacht — gut gefallen. Die Volksoper hat sich des Massenetschen »Werther« mit ähnlichem äußerem Glück angenommen, ohne einen Erfolg von Dauer sich zu sichern. *Wilhelm Zinne*

LEIPZIG: Wohl keinem derer, die um Anerkennung ihres Schaffens ringen, ist es schwerer gemacht worden, als *Siegfried Wagner*, dem kleinen Sohn des großen Vaters, wie Ungunst, Neid, Haß oder Überheblichkeit ihn zu nennen beliebten. Nichtkönnen allein, Glücksumstände besonderer Art oder »Protektion« hätten seine Werke kaum auf die Bühne gebracht; daß sie bisher keine bleibende Stätte gefunden haben, ist letzten Endes lediglich die Folge einer Kritik, die den Vater gegen den Sohn ausspielte und den einzig gangbaren Weg nicht finden wollte, nämlich ein ausgesprochenes Talent durch *liebevolles* Verstehen zu fördern. Andererseits aber stand einer folgerichtigen Entwicklung der bescheidenen, um nicht zu sagen anspruchslosen Begabung der engere Familienkreis im Wege, der aus zwar berechtigtem aber unklugem Stolz heraus mit Kanonen nach Spatzen schoß, und weiterhin der weitere Kreis urteilsloser oder aus leicht erklärbaren Gründen liebedienerischer Freunde. Was Siegfried Wagner werden konnte, beweist klipp und klar sein Erstlingswerk »Der Bärenhäuter«, beweisen trotz allem die späteren Werke derselben Gattung (»Herzog Wildfang«, »Der Kobold«, »Bruder Lustig«), beweist endlich das ebenso eigenartige als frische und ursprüngliche Märchenspiel »An allem ist Hütchen schuld«. Auf dieser Basis hätte ihm der große Wurf gelingen können, hätte er sich damit begnügt, ein Lortzing redivivus zu sein. Falscher Ehrgeiz aber trieb ihn dem Musikdrama, der Erlösungsoper in die Arme, und je erfolgloser bei seiner Begabung die Aussichten hier für ihn waren, um so krampfhafter verbiß er sich in den Gedanken, er müsse sie zwingen. Die Werke dieser Gattung (»Sternengebot«, »Banadietrich«, »Schwarzschwanenreich«, »Sonnenflammen«) sind in ihren unklaren und verworrenen Texten künstlich gezüchtete Treibhauspflanzen ohne Saft und Kraft. Wie sehr ihr Schöpfer ihnen innerlich fremd gegenübersteht, erhellt am sinnfälligsten der Umstand, daß er glatt an ihnen vorbeikomponieren konnte. Ihre läppische und ungenießbare Gesucht- und Kraßheit findet keinen entsprechenden musikalischen Ausdruck, erscheint vielmehr in eine gut bürgerliche, alltäglich behagliche Sphäre herabgezogen. Wo ihm die Bücher dieser Musikdramen aber Gelegenheit geben, sich in der ihm eigenen Empfindungswelt auszuleben, überall dort also, wo volkstümliche, heitere oder romantische Stimmungen

angeschlagen werden, ist der Stil seiner Schreibweise unverkennbar. Da finden sich überraschend feine lyrische Züge, eine einprägsame Melodik, gewählte, wenn auch keineswegs ungewöhnliche Harmonik und eine ebenso klang- wie reizvolle Instrumentation. Banalitäten zum Teil schlimmster und übelster Art, »Schusterflecken« und bei ihrer Deutlichkeit geradezu naive Anklänge *an* den und Anleihen *bei* dem Alten drücken das im allgemeinen achtbare musikalische Niveau leider herab.
Warum unsere Opernleitung gerade »Schwarzschwanenreich« herausbrachte, ist zwar leicht ersichtlich, wenn man die näheren Verhältnisse kennt, trotzdem aber nicht ganz erfindlich. Neue Opern kosten Geld, also sollte man in der Wahl neu aufzunehmender Werke vorsichtiger sein, denn mit zweifelhaften wird unnötig Kraft, Zeit und Arbeitsfreudigkeit verschwendet.
Otto Lohse als musikalischer und *Walter Elschner* als szenischer Leiter — dieser nicht eben sonderlich glücklich — bemühten sich mit *Liane Martiny* (Hulda), *Margarete Bergau* (Ursula) und *Rudolf Bockelmann* (Oswald) um eine eindrucksvolle Wiedergabe. Als Liebhold versagte *Rudolf Jäger* dermaßen, daß die Tenorkalamität unserer Oper wieder einmal akut wurde.
Um die Weihnachtszeit herum erlebte die Spieloper »Christelflein« von *Hans Pfitzner* ihre Leipziger Erstaufführung. Es hat lange genug gedauert, bis man sich hier einmal dieses im übrigen Deutschland nicht mehr ganz unbekannten Komponisten erinnerte. Wenn man wenigstens noch sagen könnte: Was lange währt, wird gut — aber nicht einmal für eine durchaus würdige Wiedergabe dieses von zarter und duftiger Poesie erfüllten Weihnachtsspieles war gesorgt worden. Szenisch gab *Max Hofmüller* allenfalls brauchbaren Durchschnitt; Poesie und Märchenstimmung, Dinge, die erfühlt, nicht erfunden sein wollen, durfte man vergebens suchen. Von den Darstellern verdienen *Cläre Hansen-Schultheß* als äußerlich und im Spiel vielleicht etwas zu ältliches, gesanglich wie immer gutes, nur zu kühles Christelflein, *Walter Soomer* als prächtiger Knecht Rupprecht und *Hans Müller* als knorriger Tannengreis genannt zu werden. Das Orchester leitete *Max Hochkofler:* ein bis in die Fingerspitzen musikalischer und temperamentvoller Dirigent von bedeutenden Qualitäten, aber eben dieser Eigenschaften wegen hier nur in einer Aschenbrödelrolle geduldet und zu immerwährender Tatenlosigkeit verurteilt. »Ich will nicht andere Götter haben neben mir ...«
An das Buch seien nicht allzuviel Worte verschwendet. Es ist ein dramaturgisches Unding und den Charakter einer Gelegenheitsarbeit hat es auch trotz der verschiedenen Häutungen, die es im Laufe der Jahre erlebte, nicht verloren. Unglücklich im Aufbau und trostlos in der Sprache, kann man sich nur wundern, wie der sonst in derlei Dingen doch grundgescheite Komponist sich an einen solchen Text verplempern konnte. Was eine Ilse von Stach verdorben hatte, vermochte auch ein Pfitzner nicht zu retten, und so muß man sich an die Musik halten, will man positive Werte finden. Die wirkliche und echte, aus dem Herzen herausquellende Kinder- und Weihnachtsseligkeit, die das Buch so schmerzlich vermissen läßt, sie in die Musik hineinzubannen gelang Pfitzner in vollstem Maße. Bemerkenswert ist die Instrumentation, die mit einfachsten Mitteln Farben von bezwingender Leuchtkraft ausstrahlt und in der freiwillig auferlegten Beschränkung die ganze und große Meisterschaft des Komponisten in hellstem Lichte zeigt. Man muß ihm danken, daß er um der Musik willen immer wieder an dem Werk herumgefeilt und gebessert hat, um es der Bühne zugänglich zu machen und zu erhalten, muß es ihm danken um der prachtvollen, edel volkstümlichen Melodik und nicht zuletzt auch um der echt deutschen Gesinnung willen, die das Werk offenbart.

Bernhard Egg

NEUYORK: Die musikalische Saison Neuyorks ist in vollem Schwung. Die zwei großen musikalischen Institute, die *Metropolitan Oper* und die *Philharmonische Gesellschaft*, konzentrieren natürlich auf sich das Hauptinteresse.
Die Metropolitan Oper hat jetzt zwei große Anziehungskräfte: *Maria Jeritza*, die Wiener Sopranistin, und den russischen Bassisten *Feodor Chaliapin.* Chaliapins Boris Godunow, der Mephistopheles (Boitos) und Philipp II. in »Don Carlos« von Verdi waren bis jetzt seine staunenerregenden Darbietungen. Frau Jeritza wurde am Eröffnungsabend als Tosca gehört und erregte höchstes Interesse wieder als Sieglinde und als Marietta in Korngolds »Tote Stadt«. Auch als Oktavian wußte sie Richard Strauß' nun schon so fadenscheiniger Oper »Der Rosenkavalier« künstliches Leben einzuhauchen.

Eine ausgezeichnete Akquisition für die Oper ist die Altistin *Sigrid Onegin*. Seitdem die *Matzenauer* sich der Isolden und der Brünnhilden angenommen hat, war eine Vakanz vorhanden, jetzt glücklich gefüllt. Auch Fräulein *Rethberg* aus München zu engagieren war ein glücklicher Griff *Gatti-Cassazzas*. Ein nicht minderer war die Berufung *Benders*. *Taucher*, der neue deutsche Heldentenor, hielt seinen Platz mit Anstand, aber nicht mit mehr. — Die Oper verspricht (nach der erfolgreichen Wiederbelebung von Gounods zuckeriger »Romeo und Julia«, worin die *Bori* und der Tenor *Gigli* Triumphe feierten) nicht allzuviel Neues für die Saison. *A. Haas*

ROM: Nicht weniger als drei der größten Operntheater Italiens haben die diesjährige Opern-»Staggione« mit Werken von Wagner eröffnet: das Teatro Fenice in Venedig mit »Tristan und Isolde«, die Theater San Carlo in Neapel und Constanzi in Rom mit »Siegfried«. Während man sich in Venedig und Neapel mit einheimischen Pultgrößen begnügte, hatte man nach Rom den Kölner Generalmusikdirektor *Otto Klemperer* verschrieben, dem die hier nicht ganz leicht zu lösende Aufgabe zufiel, den Italienern die für ihre musikalischen Mägen immer noch schwer verdauliche Kost einer »Ring«-Partitur in möglichst genießbarer Form vorzusetzen. In Rom wäre allerdings gegenwärtig kein Dirigent aufzutreiben, dem man diese Aufgabe mit einiger Aussicht auf Erfolg übertragen könnte. Klemperer, der mit größter Lust und Liebe und dementsprechender Energie ans Werk ging, löste sie in erstaunlicher Weise. Das Orchester klang im großen und ganzen vorzüglich, wenngleich in dem kurzen Zeitraum, der für die Proben zur Verfügung stand, natürlich nicht viel Detailarbeit hatte geleistet werden können. Trotz der Zurückhaltung, die der Dirigent dem Orchester im Hinblick auf die italienischen Sänger durchweg auferlegte, fehlte der Aufführung doch nicht der große Zug. Das starke Temperament Klemperers löste auch bei den meisten Sängern Schwung und Begeisterung aus. Von diesen ist an erster Stelle natürlich der »Protagonista«, wie es in Italien heißt, zu nennen: *Amadeo Bassi*, ein Tenor von immer noch erklecklichen stimmlichen Qualitäten, als Darsteller hoch erhaben über dem Durchschnitt der italienischen Opernsänger. Ihm sekundierte *Maria Llacer* als Brünnhilde in höchst eindrucksvoller Weise. Ein vorzüglicher Mime der in Italien hochberühmte *Nardi*, ein viel zu lyrischer, wenig imposanter Wotan der Russe *Melnikow*. — Über die szenische Seite der Aufführung sei der Schleier des Schweigens gebreitet. Schlechtes Operntheater vor fünfzig Jahren. Auch die Requisiten schienen aus jener Zeit zu stammen. — Die Aufnahme beim Publikum warm, aber nicht enthusiastisch. Wagner wird in Italien noch nicht so bald wirklich geliebt und verstanden werden. Vorläufig jedenfalls fehlen dazu die Vorbedingungen einer wirklich tiefgreifenden künstlerischen Kultur. Aber — das italienische Publikum langweilt sich jetzt doch schon mit Anstand durch einen Wagnerabend hindurch. Das ist immerhin ein Fortschritt.

Im übrigen bietet das Repertoir des Theaters Constanzi nichts Neues: »Aida«, »Das Mädchen aus dem goldenen Westen« und wieder »Aida«. Die Losung: Verdi wird hier noch sehr lange Geltung behalten. *O. v. Riesemann*

SCHWEIZ: Nach dem Züricher brachte nun auch das *Basler* Stadttheater Friedrich Kloses Märchenoper »Ilsebill« in großzügiger, aber trotzdem auf alle Details liebevoll eingehender Wiedergabe heraus, dem gehaltvollen Werk zu schönem Erfolge verhelfend. Während die musikalische Leitung *Gottfried Beckers* die erlesenen lyrischen Schönheiten der Partitur restlos zu heben verstand und durch beschwingte Temponahme auch die dramatischen Akzente glücklich betonte, arbeitete die Spielleitung *Oskar Wälterlins* in modernem Geiste mit den vornehmen Mitteln edler, wohl zusammengestimmter Farbigkeit und maßvoller, auf einheitlichen Rhythmus abgestellter Belebung des Geschehens. — Dieselben Künstler bemühten sich wenig später mit überzeugendem Gelingen um die ungewöhnlich anspruchsvolle Uraufführung des »Satyros«, einer musikalischen Komödie in einem sinfonischen Prolog und zwei Akten von *Waldemar v. Baußnern*. Das in seiner sprunghaften Stimmung, dem spottenden Humor und der bittersüßen Satire seltsam konglomerate Jugendwerk Goethes hat in Baußnern einen musikalischen Illustrator gefunden, dem vor allem überschäumendes Temperament und die Fähigkeit souveränen Ausdeutens jeder launenhaften oder bewußten Modulation des Empfindens gegeben sind. Wenn sein Werk, dessen Titelpartie durch den Baritonisten *Jean Stern* virtuos wiedergegeben wurde, einen überwältigenden Eindruck nicht erzielte, so lag

dies sicherlich an einer fühlbaren Divergenz zwischen dem bei aller Bizarrerie doch strengen Stil der Dichtung und einer gewissen Stillosigkeit der Musik, über die eine Fülle glänzender Episoden nicht hinwegzutäuschen vermochte. *Gebhard Reiner*

STUTTGART: Die Oper, die als wichtige Neuheit »Die Frau ohne Schatten« vorbereitet, bringt im übrigen die besten im ständigen Spielplan einer deutschen Bühne zu findenden Werke in Erinnerung. Zu nennen wäre außerdem der uns in der packenden Inszenierung *Otto Erhardts* gebotene, eigenartige »Boris Godunow«, mit dem Stuttgart schon im Vorjahre den meisten Bühnen voraus war. Mehrfache Gastspiele *Theodor Scheidls* von der Staatsoper in Berlin ließen die Bekanntschaft mit einem trefflichen Vertreter des Baritonfachs erneuern, die Wiederaufnahme der »Weiberverschwörung« und des »Treuen Soldaten« (beide Singspiele in der Bearbeitung von *Rolf Lauckner* und *Busch-Tovey*) wurden von den Schubertfreunden freudig begrüßt. Wenn auch über die schwächliche Verfassung des zweiten dieser beiden Stücke kein Zweifel sein kann, so kann ihm doch seine melodischen Reize niemand abstreiten, und von der Weiberverschwörung ist vollends zu erwarten, daß sie imstande ist, das Gefallen an einfachen Geschehnissen und an einer munter fließenden Musik dem Theaterfreund zu einem notwendigen Bedürfnis zu machen. Man nehme dem an Musikstücken überreichen Singspiel ein oder zwei Zwischenspiele wieder weg, so wird seine Wirkung mit der Zahl der gestrichenen Takte wachsen. *Alexander Eisenmann*

WIEN: Seit ihrem erfolgreichen »Boris Godunow« hat die *Volksoper* nichts mehr geboten als ein Zankduett ihrer beiden Direktoren. Während *Felix Weingartner* in Südamerika weilte, führte *Gruder-Guntram* die Geschäfte, spielte im Sommer durch, gewann dadurch ein Aktivum von 2 Millionen und schloß mit der Holbrooke-Gesellschaft in London ein Abkommen, das (durch Gastieren der Volksoper in London und Gegenaufführung einer englischen Oper in Wien) die Existenz der Volksoper für fünf Jahre sichern sollte. Felix Weingartner fand nach seiner Rückkehr Gründe, diese Pläne zu bekämpfen, scheint auch mit Gruder-Guntrams sonstiger Führung unzufrieden gewesen zu sein, kurz — wir berichten ganz gegenständlich — so kam es zu einem der vielen, unfruchtbaren Direktorenkonflikte, obwohl das Beispiel der Staatsoper zeigt, daß ein Kondominium auch ohne Streit möglich ist. Kurz, die Volksoper hat wieder einmal eine ihrer Krisen. Das Orchester ist von vorzüglicher Qualität, ebenso der Chor, der einen Hauptteil am Erfolg des »Boris Godunow« gewann, nur das Solistenensemble müßte durch Nachengagements und Gäste aufgefrischt werden. Trotzdem spielt die Volksoper, schon durch ihren Spielplan (Wagner, Italiener, Franzosen, wenig Neuheiten), keine Rolle im modernen Musikleben. Sie könnte aber gedeihen, wenn beide Direktoren das ganze Jahr hindurch anwesend und einträchtig bemüht wären, oder wenn sie der Staatsoper angegliedert werden würde. Die Tagesausgaben der Volksoper betragen 20 bis 24 Millionen Kronen, die Tageseinnahmen etwa 6—8 Millionen; das Defizit schwoll Ende Dezember auf 700 Millionen an. Daher ist es höchste Zeit, daß die Consules zusehen, oder wie man in Wien sagt: »Es muaß was g'scheg'n . . . !« — Im Redoutentheater bewährt Boieldieus »*Johann von Paris*«, das eine Mal von *Richard Strauß*, das andere Mal von *Clemens Krauß* dirigiert, seine unverminderte Anziehungskraft, wobei auch die erste Besetzung — eine junge Wienerin nannte sie: »dulli« — das ihre beiträgt: *Selma Kurz*, *Aagard Oestvig*, *Maria Rajdl* und *Hermann Wiedemann*. Strauß führte »Johann von Paris« u. a. auch deshalb auf, weil es die erste Oper war, die der Sechsjährige sah, und die erste, die der spätere Münchener Kapellmeister dirigierte. Mit lebendigem Stilgefühl stellte er das Werk in den entzückenden Rahmen des alten Redoutensaals. In der Staatsoper gastierte *Rose Pauly* aus Köln und errang als Sieglinde, Recha und als Kaiserin in der »Frau ohne Schatten« dank der Naturgewalt ihres Soprans einen stürmischen Erfolg. *Marie Gebhardt* sang mit blendender Koloratur u. a. die Königin in den Hugenotten und wurde daraufhin verpflichtet. Großen Eindruck rief eine Aufführung von Glucks *Orpheus und Eurydike* hervor, die der künstlerische Musikhistoriker *Hugo Botstiber* im Großen Konzerthaussaal veranstaltete. *Paul v. Klenau* leitete das Orchester äußerst stilvoll, *Emmy Leisner* sang den Orpheus, *Felicie Hüni-Mihacsek* die Eurydike und *Marie Helletsgruber* den Eros. Von prachtvoller Wirkung war das *Ellen-Tels*-Ballett, das die übliche steinerne Statisterie in lebendige Plastik löste und dem ewigen Werk ein modernes Relief gab.

Ernst Decsey

KONZERT

BERLIN: Der Reichtum unseres Konzertlebens inmitten einer noch nie dagewesenen Spannung der Geister und Seelen muß immer wieder in Erstaunen setzen. Nichts belehrt so sehr über die eingeborenen Kräfte der deutschen Musik wie etwa eine Reise ins Ausland, die man in seine Saison einschiebt. Selbst ein Werk wie *Max Trapps* zweite Sinfonie in h-moll, die *Furtwängler* im 7. philharmonischen Konzert bringt, ist immer noch beweiskräftig. Trapp musiziert gegen die Zeit. Er gesteht selbst, daß er Neues, Eigenartiges nicht sucht. Aber man wird ja meist noch weniger finden, als man sucht; es ist daher besser, sich sein Ziel so hoch wie nur möglich zu stecken. Diese Sinfonie ist noch ganz sonatenhaft veranlagt und nur durch die Verknüpfung mit Straußscher Art über das Akademische etwas hinausgehoben. Irgend etwas Neues sagt sie nicht und versinkt sogar im letzten Satz so tief im »Heldenleben«, daß der günstige Eindruck darunter stark leidet.
Es ist nun schon wahr, daß die wirklich schöpferischen Kräfte unserer Zeit ganz wo anders keimen. Man braucht keineswegs das Zeugnis der Überreife, das ein *Ernst Křenek* gibt, als endgültig, noch alles, was von dem musikantischen Modernen *Paul Hindemith* kommt, Note für Note als unbedingt wertvoll zu betrachten, und wird doch in solchen Geistern Triebkräfte unserer jungen Generation finden. Dem dritten Konzert der »*Internationalen Gesellschaft für neue Musik*«, das dem Donaueschinger Programm des vorigen Jahres gewidmet war, konnte ich allerdings nicht beiwohnen, bin aber selbstverständlich über das Aufführungsmaterial genügend unterrichtet, um hier darüber sprechen zu können. Bezeichnend für Bestrebungen unserer Zeit ist auch die Sonate für die Violine allein. Ein Beispiel dafür bietet *Emil Bohnke* dar. Knappheit bedeutet aber hier nicht Klangwidrigkeit. Der Ausdruck hindert die unmittelbare Wirkung nicht. Man spürt: ein Geiger hat diese Sonate für einen Geiger ersten Ranges geschrieben. Das ist der junge *Max Rostal*, der in diesem Zeichen erschien und siegte.
Wie sehr England als musikschaffendes Land mitzuzählen beginnt, wurde durch die erste deutsche Aufführung der London Symphony von *Vaughan Williams* erwiesen. Nicht leicht wird der Wall von Vorurteilen durchbrochen, die sich der Anerkennung des englischen Schaffens entgegenstellen. Williams gehört überdies nicht zu dem Kreis moderner Musiker in London. Seine Verwurzelung in der Vokalmusik, die Liebe zu einem gepflegten Satz, der schon etwas Kirchliches hat und sich von gewissen impressionistischen Momenten abhebt, die eigentümliche Londoner Atmosphäre des Werkes geben ihm seine Stellung innerhalb der neueren Produktion. Und *Ignatz Waghalter*, nicht nur Kapellmeister, sondern auch sicherer Konzertdirigent, der es mit den Philharmonikern vorführte, brachte es zur Geltung.
Das Russische wird weiter gepflegt. Unter den russischen Flüchtlingen ist *Nikolaus Medtner* von starkem Wert, auch für das Berliner Musikleben. Er gehört bekanntlich zu jener Gruppe von Schaffenden, in denen westlicher, und nicht zum wenigsten deutscher Einfluß fortwirkt. Aber es ist merkwürdig, wie viele treue Anhänger er zählt — in einer Zeit, die anderen als romantischen Idealen huldigt. Medtner ist durchaus Romantiker, Robert Schumann klingt in ihm nach, freilich durch das Medium einer eigenen Persönlichkeit, die von der Welt ringsum kaum berührt wird. Spielt Medtner eigene oder fremde Romantik, so weht uns der Atem einer verklungenen Zeit an. Aber das Echo in der meist russischen Zuhörerschaft ist stark.
Neue Instrumentalisten treten in den Bereich der Beobachtung. Das phantasievolle Spiel erneut sich immer wieder. Der junge Ungar *Ludwig Kentner*, der etwas ältere *Heinz Jolles* haben Zukunft vor sich.

Adolf Weißmann

BOCHUM: *Rudolf Schulz-Dornburg*, der eifrige Anwalt zeitgenössischer Musik, stellte seinen jungen städtischen Musikverein nach dem Studium von Haydns »Schöpfung« durch die deutsche Erstaufführung der sinfonischen Kantate »*Weltfeier*« von *Karl Weigl* gleich mitten in die Strömungen des neueren Kompositionsstils. Das imposante Werk deutet den Inhalt einer mehrgliedrigen Gedichtreihe von *Heinrich Hart*, das Ringen eines Gottsuchers aus dem Bann des selbstischen Ichs zum Frührot der allumfassenden Bruderliebe aus. Seine Tonsprache hält sich namentlich zu Beginn (Nänie) von epigonaler Nachbetung fern und kündet hier eine interessant eigenlebige Natur, während sie später über Brahms und Wagner zu Beethovenscher Größe steuert. Die Darbietung des schwierigen Werkes, das Leidenschaft, Dämonie und flammende Begeisterung bindet, stellte dem wagemutigen Chor

große Aufgaben, die er in Gegenwart des Komponisten gemeinsam mit den Solisten *Paul Toedten* (Duisburg) und *H. J. Moser* (Halle) unter Schulz-Dornburgs energiegespannter Führerschaft hoch anerkennenswert löste. Der Erfolg war stark. Außer der Chorschöpfung hoben *Henny Wolff* (Hannover) und H. J. Moser zwei *Duette* mit Orchesterbegleitung von *Smigelski* (op. 13 und 16) aus der Taufe. Sie fesselten mehr durch aparte Klangfarbenwahl als durch Ausdruckswärme. Die letzte Uraufführung galt einem *Zyklus deutscher Volkslieder* für Sopran, Bariton und kleines Orchester von *R. Siegel* (Krefeld). Bei aller Anerkennung für ihre typisch illustrierende Begleitpartie und die geschmacksichere Verwebung der Solostimmen deuchte mir die orchestrale Untermalung im Verhältnis zur schlichten Melodie doch zeitweilig zu lastend. Als Gastdirigent vermittelte *G. v. Keußler* (Hamburg) durch die hochgradig differenzierte Ausdeutung dreier Sinfonien aus der Zeit der deutschen Renaissance (Ph. E. Bachs erste G-dur-Sinfonie, Stamitz' fünfte D-dur-Sinfonie und Händels zehntes Concerto grosso) einen seltenen Kunstgenuß. *Max Voigt*

BRESLAU: *Gerhard v. Keußler* überließ dem hiesigen Orchesterverein die melodramatische Sinfonie »*An den Tod*« zur Uraufführung. Das Werk kann nur nach Vorbereitung begriffen werden; es ist höchst subjektiv. Das Wort bleibt inmitten des komplizierten Klanggeschehens so gut wie unverständlich. Beziehungen zwischen Wort und Ton ergeben sich nicht ohne weiteres, man muß konstruieren. So wie Keußler konstruiert hat. Naives Musizieren liegt nicht vor. Intellektuelles schuf die Form. Das Gedankliche imponiert. Keußler zeigt Geist und poetische Kraft. Das sind die Merkzeichen seiner künstlerischen Persönlichkeit. Bemerkenswerte Ereignisse des hiesigen Konzertlebens sind die Kammermusikabende des neugeschaffenen Bachvereins. Sein Leiter, *Max Schneider*, brachte u. a. die von ihm in den Denkmälern deutscher Tonkunst herausgegebene Kantate für Sopran und Orchester »Ino« (ein lebenskräftiges Stück) mit *Luise Hirt* zu erfolgreicher Aufführung. Zeitgenössischer Musik diente das *Pozniaktrio* mit der stimmungsstarken Wiedergabe des F-dur-Trios, op. 8, von Hans Pfitzner und des Trios op. 27 von *Egon Kornauth* (Uraufführung). Als Ereignis ist ein von *Adam Szpak* dirigiertes Konzert der Orchestervereinskapelle mit Kompositionen von Karlowicz, »Uralte Lieder«, Ravel, »Fünf Kindermärchen«, und Dukas, »Der Zauberlehrling«, anzusprechen. Den stärksten Erfolg errang der poetische Karlowicz, zu Ravels Musik fehlt dem hiesigen Publikum noch die notwendige Einstellung. Die geistig und technisch bedeutsamen Qualitäten des jungen Adam Szpak wurden in vollem Maße begriffen und bewundert. Was wir hier in der Südostecke des Reiches befürchtet hatten, daß sich die zentral wohnende Künstlerschaft durch die hohen Reisekosten und die geringe Möglichkeit, an mehreren Orten ertragbringende Konzerte geben zu können, veranlaßt fühlen würde, Breslau zu meiden, ist bis jetzt nicht eingetroffen. Wir erhielten in letzter Zeit Besuch von *Max v. Pauer* aus Stuttgart, dessen ästhetisch durchgebildetes Schumann- und Brahmsspiel Verständnis und Beifall fand, von *Florizel v. Reuter*, der die gegenwärtig in Mode befindliche Sinfonie Espagnole für Violine und Orchester von Lalo an ungünstiger Stelle (nach Mozart) in einem Konzert des Orchestervereins spielte und nur einen äußerlichen Erfolg erzielen konnte, von *Lubka Kolessa*, der hier noch unbekannten, überaus anmutsvollen Wiener Pianistin und mehrerer Kammermusikvereinigungen. Begeisterung weckten die von außerordentlicher Kultur zeugenden Vorträge des *Dresdener Streichquartetts* und die des Sonatenensembles *Pozniak-Krecz*. Die früher in Breslau wenig ausgebildete Brucknerpflege hat in letzter Zeit eine erfreuliche Verstärkung erfahren. *Georg Dohrn* gab die 4. Sinfonie mit starker Temperamentsäußerung, Dr. *Gartz* kam unmittelbar als Abgesandter der von Berlin aus Propaganda treibenden Brucknervereinigung und dirigierte die 8. Sinfonie und die Singakademie führte die f-moll-Messe auf. Auffällige Erscheinungen im hiesigen Musikleben sind ferner die sehr sorgsam vorbereiteten Konzerte der größeren Männergesangvereine (Lehrergesangverein, Spitzerscher Männergesangverein und Waetzoldscher Männergesangverein) und die Sonatenabende des Akademischen Instituts für Kirchenmusik, dessen Leiter, *Max Schneider*, *Georg Dohrn* und *Georg Beerwald* zu einem interessanten Zyklus veranlaßt haben. *Rudolf Bilke*

DRESDEN: Das größte Ereignis im Konzertsaal war eine Wiederholung der lange nicht gehörten Zweiten Sinfonie von Gustav Mahler durch *Fritz Busch* im Opernhaus. Das Werk erschien allerdings durchgehends

fast etwas zu idealisiert, des naiv musikantischen Wesens entkleidet, aber dafür ungemein fein ausgefeilt in allen Einzelheiten und im gewaltigen Finale zu mächtiger Steigerung geführt. Seltener gehörte russische Musik vermittelte mit dem Philharmonischen Orchester der Chikagoer Kapellmeister *Frank Waller*. Er dirigierte u. a. gewandt und eindringlich die in Deutschland wohl noch nie gehörte Zweite Sinfonie (c-moll) von Scrjabin. Diese, ein Jugendwerk des nachmaligen Futuristen, wandelt noch ganz in den Bahnen des französischen Nachwagnertums und hat auch kaum einen Ton russischen Charakters. Die raschen Sätze ermangeln thematischer Bedeutung wie großliniger Architektur. Ein langsamer Zwölfachteltakt-Satz verbindet Tristanklänge mit Gounodscher Empfindsamkeit und kann als sinfonische Salonmusik wohl passieren. Wieder mehr brahmsisch wirkte die sinfonische Studie »Sinfonia parva« des Nordländers *Ernst Haston*, die *Edwin Lindner* in seinen verdienstvollen Volkssinfoniekonzerten aufführte: fleißige, gediegene Musikerarbeit ohne starke Physiognomie. Neue Kammermusik für Bläser hörte man am jüngsten Abend der trefflichen Bläservereinigung der Staatskapelle: ein melodiöses, hübsch erfundenes, glatt verlaufendes Septett von dem Dresdener *Rudolf Dost*, eine leicht hingeworfene, fließend geschriebene Flötensonate von *Kurt Striegler* mit einem famosen Variationensatz und ein Nonett von *Bruno Stürmer* für Streicher und Bläser. Dieses erwies sich als kühne Neutönerei, aber durch und durch »gekonnte« und gedankenreiche, als höchst talentvoll mithin. Die reizvollen Klangwirkungen wie die geistreiche thematische Arbeit sind gleich hoch schätzbare Vorzüge. Im allgemeinen ging das Konzertleben seinen geregelten Gang ohne Aufregung. Größen wie *Friedrich Brodersen* oder *Grete Stückgold* oder *Max Pauer* brachten einigen Glanz ins geruhige Grau des Alltags; auch ein neues Streichquartett von vier Leipziger Damen, das sich *Schubert-Quartett* nennt, gefiel vortrefflich durch die technisch vollkommene, warmfühlende Art seines Musizierens. Es brachte auch wieder etwas von Paul *Hindemith*, ein f-moll-Quartett Werk 10, das sich besonders in dem Adagio und Scherzo vereinenden Variationen-Mittelsatz zu starkem Eindruck steigerte; ein wunderlich verzücktes, ekstatisches Wesen, zugleich aber ein kühner und starker dramatischer Atem fesseln da Herz und Sinn. Hindemiths großes Talent hat sich in Dresden bereits eine Gemeinde gewonnen. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Der neue Vormarsch der Franzosen hat den Eisenbahnverkehr im Westen ziemlich brachgelegt. Dadurch können uns auswärtige Solisten nur unter schwierigen Umständen besuchen. Doch trotz aller Drangsal und Not ist's im Konzertsaal noch recht lebendig. Der Cellist *Emanuel Feuermann* spielte eine ziemlich unbedeutende Sonate von Giuseppe Valentini und Bachs Solosuite C-dur, errang aber leider beim breiten Publikum den Haupterfolg mit einer nach Kunstreitertum schmeckenden eigenen Bearbeitung von Sarasates Zigeunerweisen. *Julius v. Raatz-Brockmann* bereitete mit dem stillosen Vortrag von altitalienischen Arien eine herbe Enttäuschung. Um wie vieles tiefergehend wirkte dagegen der einheimische Tenorist *Egbert Tobi* mit der ebenso schlichten wie eindrucksstarken Wiedergabe von Schuberts »Winterreise«. *Edwin Fischer* begeisterte wieder seine vielen Freunde durch die überzeugende Durchführung eines klassischen Programms. Sehr guten Eindruck hinterließ ein stark persönlich anmutendes Streichquartett d-moll des Duisburgers *Fritz Brandt*. Ein vom gleichen Komponisten zur Uraufführung gelangendes Tanzlied »An den Mistral« (Friedrich Nietzsche) für Bariton und Orchester entbehrte dieser persönlichen Note, erfreute aber durch dithyrambischen Schwung, obwohl die scharfen Zäsuren in der Deklamation immer wieder die große Linie zerschneiden. *Karl Bara* sang die Neuheit in großzügiger Formung. Noch zwei Uraufführungen: *Walter Moldenhauers* sinfonische Kantate für großes Orchester, Altsolo und Männerchor »Im Herbst« — in der Naturschilderung von feinem Reiz, doch ziemlich unpersönlich — und die dritte Sinfonie e-moll von *Ernst v. Fielitz*. Ein unglückliches Werk mit einem durch ewige Wiederholungen ermüdenden Schlußsatz. Eduard Lalos effektsichere Sinfonie espagnole wirkte daneben wie ein Labsal, um so mehr, als *Melanie Bischoff* den Solopart ausgezeichnet spielte. Das Meistersingervorspiel und Tschaikowskys fünfte gelangten unter *Karl Panzners* Leitung zu hinreißender Darstellung. *Walter Gieseking* — der unerreichte Meister farbigen Anschlags — spielte die kecke Satire »1922« von Paul Hindemith und das romantische Klavierkonzert (allzu romantisch!) von Josef Marx. Bläßliche Gartenlaubenlyrik! In wohltuendem Gegensatz hierzu stand die lyrische Ouver-

türe von Georg Széll, unserem ersten Theaterkapellmeister. Ein in seinem impressionistischen Einschlag sehr sympathisch berührendes Werk eines starken Könners und gesunden Temperaments. Als Gegenstück dazu Alexander Scrjabines fesselndes »Poème d'extase«. Nach bald hundertjähriger Pause (!) erklang zum ersten Male wieder Händels gewaltiger »Jephta«. *Carl Heinzen*

HAMBURG: Unsere Philharmonischen Konzerte bedeuten den vornehmsten und auch sichersten Bestand aller einheimischen Orchesterinstitutionen. *Karl Muck*, in der Beachtung der Gegenwartsmusik sehr enthaltsam, kann sich den Verzicht auf solistische »Zugkräfte« um so zuversichtlicher gestatten. Muck hat nachträglich César Francks hundertsten Geburtstag mit einer außerordentlich feinen Darlegung der Sinfonie Francks — trotz der dritten von Saint-Saëns doch bestes Werk pariserischer Abkunft — betont und gleich nachdrücklich auf die erste von Sibelius verwiesen, da sie unbekannt geblieben. Bei allem eruptiven Wesen des einen doch die beste Verkündung heimatlicher Sehnsucht, von Land und Leuten. Muck hat sich auch der »Toteninsel« Rachmaninoffs mit Nachdruck angenommen. Zweimal hat hier kürzlich, jungfrisch und mitteilsam, keck zufassend in der Wahl, einmal mit dem Opernorchester, einmal für den Bayreuther Bund, *Rudolf Schulz-Dornburg* dirigiert, um u. a. der originalen Rudi Stephanschen »Musik für Orchester« aufmerksame, wohlgeneigte Lauscher zu gewinnen und dem Regerschen Dramenprolog (strichlos) noch stärkere Nachhaltigkeit. *Frida Kwast-Hodapp* hat dort dem ersten der drei Busonischen Klavierkonzerte (womit Busoni einst den Rubinsteinpreis sich gewann) ihre starke Individualität zugewandt und dem Zweisätzer die neuerdings erst geschaffenen, ergänzenden Sätze folgen lassen (Busoni selbst hat sie im Vorjahre hier zur Uraufführung gebracht). Von auswärtigen Kapellmeistern erschien *Hermann Abendroth* — der hier nachhaltig beliebte — mit einem Beethoven-Programm, der Münchener *C. Adler*, der nie ohne Bruckner reist, mit dessen fünfter; auch der Schwede *Kurt Atterberg* aus Gotenburg-Stockholm (wo er im Nebenberuf Patentamtangestellter ist). Er hatte drei eigene Werke den Abend füllen heißen, obenan seine 5. Sinfonie, ein aufgeregtes, gewaltsam gewolltes, auch gewalttätiges Werk, ohne eigentliche Erfindung (im Gegensatz zur 2. Sinfonie), mit selbstgefälliger Betonung der motivischen Einheitlichkeit des Opus, das ein Fünfsätzer geworden. Dankbar ist sein neues Cellokonzert (von *Hans Bottermund* trefflich dargelegt). Eine Rhapsodie Atterbergs, »Die törichten Jungfrauen«, schwedische Volksweisen verwertend, ist ein wohlfeiles, in der Verknüpfung der konkreten Substanz aber unbeholfenes Produkt. *Bruno Walter* hat in Hamburg, wo er unter Mahler als Jüngling begonnen hat, vor seiner Amerikafahrt hier noch mit Beethoven, Mozart, Brahms einen bestimmend günstigen Eindruck hinterlassen. Der Pole *Adam Szpak*, den vornehmen Valutenstand der Heimat nützend, konnte vor schlechtem Besuche u. a. der sinfonischen Trilogie »Alte Lieder« (von Sehnsucht, Liebe und Tod, vom All), die im Tod (und Verklärung) ihren Höhepunkt gewinnt, freundlichstes Interesse zuführen. Der einheimische *Siegfried Scheffler* wagte es, von freundwilligen Händen ermuntert, einen ganzen Abend mit Eigenem und mit Orchester zu bestreiten, mit ungleichen Werten, bei oft starker Senkung des Niveaus, mit wenig Erfindung, aber eifrig erlauschter Farbigkeit, wobei der penetrante Duft der Silberrose eines gewissen »Kavaliers« eine starke Aus- und Abnützung erleiden mußte. *Wilhelm Zinne*

KARLSRUHE: Der überwiegende Teil des hiesigen Konzertpublikums ist so konservativ, daß er Boykott ansagte, als ihm bekannt wurde, daß die Leitung der großen Sinfoniekonzerte beabsichtige, Werke moderner Schöpfer in die Programme aufzunehmen. So tummeln wir uns in der Hauptsache auf dem Boden der Klassik und Nachklassik, Straußsche und Mahlersche Werke werden eben noch geduldet. Schönberg und die Fortschrittlichen kommen nur in Sonderveranstaltungen zu Wort, für die meisten Karlsruher hört die Musik bei Wagner auf. Für Übergänge und Suchende haben sie keine Organe, keinen Blick; man höre — Hans Thoma über dies Kapitel. Für den Leiter der Sinfoniekonzerte, *Fritz Cortolezis*, ergibt sich natürlich eine schiefe, unangenehme Situation. Es wird ihm nur der abgeackerte Konzertboden vergangener Dezennien zur Arbeit überlassen, auf dem der musikgenießende Karlsruher den rechten Maßstab zu haben glaubt, an dem er aber nur die anderen, nie sich selbst mißt. Es wäre erfreulich und sehr zu wünschen, wenn die autoritative Meinung etwas weicher und weiter würde. Die bis-

herigen Konzerte brachten Sinfonien von Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler (die erste), bei deren Vortrag das Landestheaterorchester seine hohe Qualität zeigte. An Solisten traten auf *Elisabeth Moritz* (c-moll-Klavierkonzert von Mozart) Konzertmeister *Ottomar Voigt* (A-dur-Violinkonzert von Dvorak), *Paul Trautvetter* (Cellokonzert von Schumann) und *Weingarten*-Wien (Klavierkonzert G-dur von Beethoven und Liszts Don-Juan-Fantasie). Ihre guten Leistungen fanden reiche Anerkennung. Von den Sonderkonzerten ist ebenso das erste unter *Scherchens* Leitung, die eine eindringliche Bekanntscha t mit Schönbergs »Pelleas und Melisande« vermittelte, zu rühmen, wie das letzte unter der frischen, temperamentvollen Direktion *H. Seeber van der Floes*, der ebenfalls Wegbereiter für moderne Tondichter ist. Den stärksten Eindruck hinterließ die »Sinfonie in einem Satze« von *Rudolf Langgaard*, einem jungen dänischen Komponisten. Er ist eine durchaus aktiv gerichtete Natur, eigenwillig, herb und vor allen Dingen keusch. Ein vertrauenerweckendes Zukunftsbild tat sich auf: Die musikalische Jugend Karlsruhes bereitete dem schönen, charaktervollen, sehr modernen Werk begeisterte Ovationen. *Anton Rudolph*

LUDWIGSHAFEN: Eine Stätte der Arbeit, hat Mannheims Schwesterstadt Ludwigshafen nach langer, langer künstlerischer Abhängigkeit von der größeren Schwester, erst in den letzten Jahren künstlerischen Aufschwung genommen. Noch besitzt die ansehnliche Industriestadt kein eigenes Theater, aber ein eigenes Orchester wurde gegründet. Nach jahrelangen künstlerischen und finanziellen Schwierigkeiten ist nun das Landessinfonieorchester für Pfalz und Saarland, seitdem Professor *Ernst Boehe* die Leitung inne hat, zu einem beachtenswerten künstlerischen Faktor geworden. Vor Jahresfrist bekam es in Hofrat *Ferdinand Meister*, der als Vorsitzender des Verbandes deutscher Chor- und Orchesterleiter in den weitesten Kreisen bekannt ist, einen Intendanten, der, mit Einfällen gesegnet, auch organisatorisch den jungen Körper so weit gefördert hat, daß nunmehr an die Veranstaltung eines großzügigen, Kammer- und Orchesterkonzerte umfassenden Musikfestes geschritten werden konnte.

Dieses Fest stand unter dem Zeichen der freundschaftlichen Beziehungen zwischen deutschen und Schweizer Künstlern. Elf eidgenössische Tonsetzer waren, begleitet von tüchtigen ausübenden Künstlern ihrer Heimat, nach Ludwigshafen gekommen, um ihre Werke dem Urteil des deutschen Publikums zu unterbreiten. Unter ihnen ist besonders *Othmar Schoeck* auch außerhalb seiner Heimat bekannt. Seine stimmungsvollen Lieder, ohne viel Reflektieren aus dem Herzen gesungen, hört man oft im Konzertsaal. Diesmal brachte Schoeck außer Liedern, die in *Helene Stooß* (Lausanne) eine vortreffliche Interpretin fanden, die Vertonung der Gesänge zu Goethes »Erwin und Elmire«, eines jener Singspiele, in die Goethe die entzückendsten Feinheiten gelegt hat, die aber dem breiten Publikum unbekannt sind. Schoeck ging auf die Originalfassung zurück, die echt singspielartigen Wechsel zwischen Prosa und gebundener Sprache aufweist, und vermochte es, in einzelnen Gesängen und einem wunderschönen Orchesterzwischenspiel wirklich Außerordentliches zu geben, während die mehrstimmigen Gesänge gewisse Schwächen aufweisen. Im ganzen macht das Werk, das Schoeck als Gastdirigent selbst leitete und für das ihm in dem gut geschulten Pfalzorchester und den Frankfurter Sängern *Anna Kämpfert*, *Rosy Hahn*, *Anton Kohmann* und *Karl Rehfuß* beseelte Klangwerkzeuge zur Verfügung standen, den Eindruck wirklicher Erfindungsstärke, deren aparter Reiz nur durch größere Konzentration gehoben werden könnte.

Als zweiter Gastdirigent leitete *Fritz Brun* (Bern) seine 3. Sinfonie, ein sehr ernst zu nehmendes, fast philosophisches Werk, das, nicht frei von manchen Breiten und im Schlußsatz stark an Brahms gemahnend, seinen Schöpfer als gediegenen Könner und tiefen Denker zeigt.

Des verstorbenen *Hans Huber* 6. Sinfonie, die zum Teil in Mendelssohnschem Fahrwasser segelt, vier romantische Stimmungsbilder »Die Islandfischer« (nach Pierre Loti) von *Pierre Maurice*, die einen feinsinnigen Musiker, nicht aber einen eigenkräftigen Erfinder verraten, und eine »Ouvertüre zu einer alten Komödie« von *Reinhold Laquai*, wohl noch nicht reif in der Form, aber von starkem Talent in Erfindung und Rhythmisierung der (noch kurz geratenen) Motive, leitete *Ernst Boehe* mit dem ganzen Einsatze seines starken Temperaments und musikalischen Feingefühls, so daß Maurice und Laquai persönlich für starken Beifall danken konnten.

Auch die Kammerkonzerte waren reich beschickt. Neben in Schweizer Mundart gehaltenen, stimmungsvollen und echt volks-

tümlichen Liedern von *Friedrich Niggli*, die *Helene Stooß*, vom Komponisten vortrefflich begleitet, mit warmer Einfühlung sang, und fünf gefälligen Vokalquartetten von *Hans Huber* hörten wir vier Intermezzi für Flöte, englisch Horn, Klarinette und Fagott von *Joseph Lauber*, romantischen Inhalts und gut klingend, die von der Bläservereinigung des Pfalzorchesters *(Arno Cotte, Amandus Witt, Joseph Englerth* und *Hermann Teupel)* sehr schön wiedergegeben wurden, sowie vier Streichquartette, die das ehrliche Ringen der Schweizer mit dieser schwersten Kunstform bewiesen.

In *Henri Gagnebins* dreisätzigem Streichquartett f-moll besticht im ersten Satz, der einen originellen Basso ostinato des Violoncells aufweist, leicht südfranzösisch anklingende Melodik; während der zweite Satz, leicht spielerisch gehalten, in ein von deutschem Empfinden beeinflußtes Religioso mündet, mutet der dritte romanzenhaft an und schließt mit Verzicht auf jeden äußeren Effekt das Werk ab. *Werner Wehrlis* G-dur-Quartett gibt sich gelehrter als es im Wesen ist. Seinem Schöpfer liegt gesundes Musizieren nahe, denn er versteht sich auf das Hervorbringen von Klangreizen. Aus stark geigenmäßigem Gefühl geschrieben und gut musiziert ist *Karl H. Davids* Streichquartett in E-dur op. 44, während *Walther Schultheß* in seinem vierten Werk, einem d-moll-Quartett, die reichste Begabung zeigt. Er musiziert etwa in der Art wie *Joseph Haas*, wahrt klassische Linien bei aller Eigenprägung des Ausdrucks und meistert den Satz. Das Berner Streichquartett der Herren *Alphonse Brun, Walther Garraux, Hans Blume* und *Lorenz Lehr* entpuppte sich als wertvolle, glänzend eingespielte Kammermusikvereinigung. Alle vier Werke wurden vortrefflich wiedergegeben und stark applaudiert.

So zeitigte das wohlgelungene erste Musikfest in Ludwigshafen reichen Erfolg für alle Beteiligten, nicht zuletzt aber — durch den Konzerten folgende gesellschaftliche Zusammenkünfte — für die Gäste die Möglichkeit, ihre herzlichen Sympathien für Deutschland und deutsche Kunst zum Ausdruck zu bringen.

Robert Hernried

MÜNCHEN: Der Presseboykott gegen den Bund konzertierender Künstler Münchens, den niemand mehr bedauert als die Presse selbst, ist immer noch in unverminderter Schärfe wirksam. Man wird kaum irgendwo eine so konziliante Musikkritik antreffen als in München, und doch macht sich nirgends die Auffassung, daß der Kritiker der Feind des Künstlers sei, auf so fast gehässige Weise geltend, als gerade in München. Man will das paritätische Schiedsgericht zwischen den beiderseitigen Dienern der Kunst, aber statt sich friedlich an den Verhandlungstisch zu setzen und die Frage vom grundsätzlichen Standpunkt aus zu erledigen, provoziert man einen »Fall«, um damit das Streitobjekt zu ertrotzen.

Was sich an Sängern im vergangenen Monat hören ließ, erreichte mit wenigen Ausnahmen nicht die Stufe, die künstlerischen Genuß gewährleistet; zu diesen wenigen rechne ich *Fanny Lehner*, vortraglich ebenso verinnerlicht wie die temperamentvolle und stimmgewaltige Dänin *Ellen Overgaard*, die die Tannhäuserlieder von *Emil Sjögren* mitbrachte — ziemlich konventionelle Gebilde von nordischer, teilweise Griegscher Prägung. Eine ganz seltene Begabung lernten wir in der noch sehr jugendlichen Cellistin *Ruth Tvermoes* kennen, bei der man nicht weiß, was man mehr bewundern soll: die sichere Selbstverständlichkeit ihrer glänzenden Technik oder die vollendete Natürlichkeit ihres echten Musikempfindens. An guten Klavierbegabungen haben wir keinen Mangel gehabt. Ich nenne nur die rassige Ungarin *Mathilde Laky-Schuster*, die großzügige und tief angelegte Wienerin *Marianne Kuranda* und die feingeschliffene Technik von *Rudolf Reuter*, der uns mit dem Impressionismus des Amerikaners *Charles T. Griffes* (1887—1920), einem Humperdinck-Schüler, eine sympathische Bekanntschaft vermittelte. Der kraftvollen, durchgebildeten Kunst von *Helene Lampl* verdanken wir die Kenntnis der sinfonischen Variationen über ein eigenes Thema von *Wilhelm Grosz* (op. 9), einem hochinteressanten Werke, das eine freilich überlange Reihe der stimmungskräftigsten Bilder aneinanderknüpft, die bald durch mystische Klänge, bald durch fremdartige Rhythmen und Harmonien fesseln. — Das an sich gewiß berechtigte Mißtrauen gegen dirigierende Instrumentalisten sah sich bei *Alexander László* höchst angenehm enttäuscht: er ist ein ganz famoser Orchesterleiter, dessen besondere Vorzüge feinste Dynamik und große Klarheit sind. — Das Können des mit so kitschiger Aufmachung in Szene gesetzten »Pianist-Futurist« *George Antheil* steht auf höherer Stufe, als die geschmacklos über-

triebene Reklame vermuten ließ. Als »vollendeter Modernist« erscheint uns der junge Amerikaner zwar nun gerade nicht und seine »Kundgebung« ist reichlich konfus, aber er kann wirklich etwas, pianistisch wie als Schaffender, und wir dürfen von seinem künstlerischen Ernst noch Bedeutendes erwarten. *Hermann Nüßle*

NEUYORK: Das *Philharmonische Orchester* hatte einen Jubeltag, als die Saison am 26. Oktober unter Leitung *Joseph Stranskys*, des Neuschöpfers dieses Orchesters, eröffnet wurde. Zu welcher künstlerischen Höhe sich der Dirigent und das Orchester in Beethovens 7. Sinfonie aufschwangen, davon können Worte kaum eine Schilderung geben. Auch die 2. von Brahms war ein ähnliches Erlebnis.

An Novitäten hörten wir unter Stransky bisher *Korngolds* Sinfonische Ouvertüre »Sursum Corda«, die bei glänzender Aufführung vom Publikum bejubelt wurde, die Zustimmung der Presse aber nicht fand. An derselben Stätte hat auch *Leo Weiners* »Scherzo« und des Serben *Savine* sinfonische Dichtung »Golgatha« nicht allzusehr interessiert. *Vaughan Williams'* Pastoralsinfonie hat in einer unvergleichlich schönen Aufführung durch die Philharmoniker einen tiefen Eindruck gemacht, hingegen vermochte *Daniel Gregory Masons* c-moll-Sinfonie nur mäßige Zustimmung zu erwecken.

Eine sehr interessante *Uraufführung* fand am 5. Dezember statt: Bachs zwei Choralvorspiele für Orgel, orchestriert von *Arnold Schönberg*. Die Orchestration erwies sich als äußerst durchsichtig und stilrein, obwohl Schönberg einen großen Orchesterapparat von ungewöhnlicher Zusammensetzung ins Treffen führte. So bilden z. B. vier Flöten, zwei Oboen, zwei englische Hörner, zwei Es-Klarinetten, zwei B-Klarinetten, zwei Baßklarinetten, zwei Fagotte und zwei Kontrafagotte die Holzbläserfamilie. Schönberg versäumt auch nicht die »leichten Weiber« des Orchesters, Harfe, Triangel, Celesta usw., in Anwendung zu bringen.

Stransky brachte die Stücke liebevollst vorbereitet heraus und eröffnete den Abend mit einer Aufführung der Unvollendeten, würdig der Schubert-Feier dieser Tage. *Hubermann* spielte im zweiten Teil dieses Konzertes hinreißend das Brahms-Konzert.

Stransky wird am 1. Februar seine Gasttournee beginnen, erst in Amerika, dann in Europa.

Walter Damrosch dirigiert nach wie vor das Neuyorker Sinfonieorchester. An Novitäten hat er nichts Erwähnenswertes bis jetzt herausgebracht.

Heifetz ist noch immer große Karte, eine Sensation aber ist die Wiederkehr *Paderewskis* zum Flügel. Er spielt besser als je und, trotz enormer Preise, ist jedes seiner Häuser zum Brechen voll. Er ist und bleibt der letzte Ausläufer der Periode der alten Virtuosenklasse; nur *Joseph Hofmann* ist der einzige, der mit ihm in einem Atem genannt werden kann. *A. Haas*

PRAG: Im deutschen Kammermusikverein waren nebst *Fidelio Finkes* Donaueschinger Streichquartett, einer ernsten Musik, die Probleme sucht und auf breiter Basis vom Intellektuellen bis zum Abstrakten das gesteigerte Erleben eines ringenden Künstlers kundgibt — *Paul Hindemiths* Kompositionen Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit. Daß Hindemith eine heute einzig dastehende Begabung ist, davon überzeugte der von *Tini Debüser* prachtvoll gesungene Zyklus »Die junge Magd«, in dem Wärme und Intensität einer durchaus neuen Schönheit geborgen sind und das Außerordentliche eines vulkanischen Temperaments im Salzburger Streichquartett. Die Amar-Hindemith-Vereinigung hätte noch größere Ovationen verdient — dieses kriminell konservative Publikum! Im tschechischen Verein für moderne Musik spielten Havemanns das Vierteltonquartett *Alois Hábas*, dessen Theorien mir nach der Aufführung überflüssig zu sein schienen, und *Ernst Křeneks* Quartett, das trotz konstruktiver Grundlage und sparsamster Einfälle durch seltsame Zeichnung Eindruck machte.

Aus der sinfonischen Literatur ist mir *A. v. Weberns* »Passacaglia«, von *A. Zemlinsky* in den Deutschen Philharmonischen Konzerten gebracht, durch Präzision und Ausdrucksfeinheit aufgefallen. Ich rühme von Kantatenkompositionen, die — ein Widerschein der Barockzeit — aus dem Meere unserer Produktion als Höhenkunst aufragen: *Pfitzner*, »Von deutscher Seele« (dirigiert von *Paul Stuiber* im Singverein). *Ladislav Vycpálek*, »Von den letzten Dingen des Menschen«. Und *Jaroslav Křička*, »Versuchung in der Wüste« (die letzteren im »Hlahol« unter *Ernst Aerle*). Diese drei Kantaten sind musikalisch von nicht alltäglichem Wert. Es sind Dokumente: völkischen Glaubens, menschlich-seelischen Sinnierens und tiefreligiöser Transformation.

Erich Steinhard

ROM: Das römische Musikleben steht durchaus unter dem Zeichen deutscher Dirigenten. Im Theater Constanzi — *Klemperer*, im Augusteo — *Oskar Fried* und *Hermann Scherchen*. Beide Dirigenten hatten es bei der Zusammenstellung ihrer Programme nicht ganz leicht, sind sie doch beide begeisterte Pioniere der extrem-modernen Richtung in der Musik, für die in Italien vorläufig noch nichts zu hoffen ist. Hier ist die Tristan-Partitur noch ein Problem, über das die Debatte nicht geschlossen ist. Mahler, Ravel, Schönberg, Skrjabin, Stravinsky sind noch nicht einmal zur Diskussion gestellt. Dies trotz Respighi und Pizzetti, deren Namen in Deutschland jetzt schon wahrscheinlich populärer sind als hier. Daher wurde sowohl Fried als auch Scherchen veranlaßt, bei der Programmwahl rückwärts zu schauen. Fried wählte die »Symphonie phantastique« von Berlioz, Scherchen die »Pastorale« von Beethoven (ein ganz kleines Programmchen wenigstens mußte hier wie dort schon dabei sein). Beide Dirigenten fanden eine sehr herzliche Aufnahme beim Publikum und in der Presse. — Sonst gibt es viel Kammermusik. Das *Capet*-Quartett in erneuertem Bestande spielte mit alter Vollendung in einem Zyklus von acht Konzerten sämtliche Quartette von Beethoven. In der Philharmonie spielte einigemal das *Rosé-Quartett* gemischte Programme, die nicht über Brahms hinausgehen, im Bach-Saal läßt das *Quartetto Romano* unter Mitwirkung des Pianisten *Christiani* Trios, Klavierquartette und -quintette (Mozart, Brahms, Schumann) hören. — Der Strom der Solisten hat sich noch nicht über die Alpen ergossen. Er kommt wohl bald. Vorläufig muß man sich mit einheimischen Größen zufrieden geben, unter denen die größte der Altmeister der Orgel *Ernico Bossi* ist, der der Orgel des Bach-Saales in zwei Konzerten ihre letzten Geheimnisse entlockte. *O. v. Riesemann*

SCHWEIZ: Die leuchtende Klimax im musikalischen Leben der letzten Wochen bildeten die zahlreichen Konzerte, die *Adolf Busch* in den bedeutendsten Musikstädten bot. In Basel spielte er das B-dur-Konzert von Brahms, setzte seine sublime Kunst zusammen mit *Alexander Serkin* in einem Sonatenabend ein und entzückte seine große Gemeinde als unvergleichlicher Interpret von Stücken für Solovioline Joh. Seb. Bachs in einem stimmungsstarken Münsterkonzert, dem *Adolf Hamm*, unser ausgezeichneter Organist, und die selten stimmbegabte Altistin *Frieda Dierolf* ihre Mitwirkung liehen. Im 7. Abonnementsabend hörte man zwischen reizvollen Werken Mozarts und Max Regers geistreicher »Ballettsuite« den gefeierten Wiener Koloratursopran *Bertha Kiurina*, der trotz ziemlich schwerer Indisposition durch virtuoses Können fesselte. — Sehr eindrucksvoll gelang sodann ein Orchesterkonzert der vorzüglichen Basler Liedertafel unter *Hermann Suter*, das neben bekannteren Werken Gustav Webers und Karl Munzingers sehr interessante Tonbilder für Männerchor und großes Orchester von Walther Schultheß vermittelte. — In einem eigenen Klavierabend endlich erwies sich *Edwin Fischer*, der seine Jugend einst in Basel verlebte, als ein Spieler von gewaltigem Können und fast noch gewaltigerem künstlerischem Wollen.

Gebhard Reiner

STUTTGART: Zum ersten Male las man in den Sinfoniekonzerten den Namen *Arnold Schönberg* auf einem Programm. *Carl Leonhardt* brachte von ihm »Pelleas und Melisande« und zugleich die erste Sinfonie von *Gustav Mahler*. Eine ganz ausgezeichnete Ausführung erleichterte bei Schönberg das Verständnis für das stark polyphone Werk und sorgte bei Mahler dafür, daß man über dem flotten Zug vergessen konnte, daß diese Erstlingsschöpfung nicht gerade eine sinfonische Tat von Bedeutung darstellt. Schönberg wirkt unbestreitbar tiefer nach und erweckte den Wunsch, bald auch über den jetzigen, seit seinem Pelleas merklich veränderten Wiener Tonsetzer urteilen zu können. Das von *Heinrich Schachtebeck* angeführte Streichquartett nahm sich mit Energie *Hermann Scherchens* Werk 1 an, das hiesige *Möckel-Trio* und das *Wendling-Quartett* gewinnt sich neue Freunde zu den alten. Unter den Solisten fiel der Cellist *Emanuel Feuermann* vorteilhaft auf und *Heinrich Rehkemper* bewies in einem Richard-Strauß-Abend, daß ein vorzüglicher Bühnensänger auch im Konzertsaal seinen Mann stellen kann. Und zwar einen ganzen Mann von größerem als dem Durchschnittsmaß. Die *»Erste Bläservereinigung der Dresdener Staatsoper«*, von *Fritz Busch* als Pianisten begleitet, entzückte durch unbeschreiblichen Wohlklang im Ton und feinstausgeglichene Dynamik und Phrasierung. Warum solche Künstler nicht auch bessere Auswahl in der allerdings beschränkten Literatur treffen! Gouvy und

Theodor Blumer in Ehren, aber solche Musik ist von vorgestern. Und von Mozart allein — sein Es-dur-Quintett war ein intimes Mozartfest — dürfen wir doch auch nicht leben.

Alexander Eisenmann

WIEN: Aus dem Strudel der Ereignisse bleiben ungefähr folgende zurück: *Rudolf Nilius* führte in einem seiner künstlerisch wohlausgewogenen Sonntagskonzerte als Neuheit eine »Weihnachtsmusik« von *Hans Ewald Heller* auf (Solistin: Mrs. *Perkins*), eine dankbare, klingsame Musikidylle. In einem Arbeiterkonzert (vom Musikschriftsteller *David Back* veranstaltet) führte *Clemens Krauß* die soziale Tondichtung »*Italia*« von *Alfredo Casella* auf, ein Werk von sinfonischem Temperament, dessen schäumende Stretta (wie bei Strauß) das Funiculi-Funicula bildet. *Felix Weingartner* brachte im Philharmonischen Konzert einige dankenswerte Neuheiten, so die Tanzrhapsodie von *Delius*, das Feuerwerk von *Stravinsky*, dazu *Rezniceks* Donna-Diana-Ouvertüre, eigene Variationen über ein Thema von Alfred Reisenauer (viel Orchesterbravour, nur zu lang) und Liszts »Preludes«: von Weingartner Liszt dirigieren, von den Wiener Geigern Liszt zu hören — einer der sinnlich schönsten Lebenseindrücke. *Paul v. Klenau*, der neue Dirigent der Singakademie, machte Schumanns Manfred (mit *Ludwig Wüllner*) und Haydns Schöpfung, die in Wien wie sonst nur Bachsche Oratorien geliebt wird. Solisten waren drei Sterne: *Selma Halban-Kurz*, *Richard Tauber* und *Richard Mayr*. Ein festlicher Abend, und das Publikum »sahe, daß es gut war«. *Werner Wolff* aus Hamburg brachte in einem erfolgreichen Orchesterkonzert als Novität *Ottorino Respighis* »Concerto Gregoriano«, ein glücklich archaisierendes, glücklich in die Zukunft blickendes prachtvolles Violinkonzert, das *Rudolf Polk* mit Meisterschaft vorsang. Der wilde *Oskar Nedbal* machte an einem »Slawischen Abend« *Jaromir Weinbergers* entzückende »Puppenspiel-Ouvertüre«, ein Stück voll Duft und Laune, das der in Amerika wirkende Komponist mit 17 Jahren schrieb; dann hörte man vielversprechende Stücke aus Nedbals neuer Oper »Bauer Jakob« (mit *Ružena Herlinger* und *Anton Ludwig*). Von Pianisten verdienen Erwähnung der geniale neunzehnjährige *Rudolf Serkin* (Beethoven: G-dur, und Beethoven: c-moll-Konzert), *Leo Sirota* (Rachmaninoff: fis-moll-Konzert), der poetische *Alexander Brailowski* (Chopin: e-moll-Konzert) und *Fanny Schmeidler* aus Antwerpen (Es-dur von Beethoven), eine der wenigen echten Beethovenspielerinnen, die es gibt. Im Philharmonischen Konzert führte *Felix Weingartner* in schöner Pietät die E-dur-Sinfonie des Wiener Altmeisters Robert Fuchs auf, der unverdientermaßen den Namen Serenadenfuchs trägt, als hätte er nie Sinfonien, Kammer- und Gesangsmusik in reichster Fülle geschrieben. Das liebenswürdige Werk fand namentlich im Andante con Variazioni stürmischen Beifall, wozu der sinnliche Glanz der Philharmoniker nicht wenig beitrug. *Rudolf Nilius* machte in seinen Kammerkonzerten, die immer Apartes bieten, ein süßes Sinfoniechen von Karl Stamitz, dem alten Mannheimer, dann E. W. Korngolds »Lieder des Abschieds« in ihrer neuen instrumentalen Fassung, die diese zarten Elegien ins Allgemein-Gültige erhebt. *Rosette Anday* sang mit ihrem sammtigweichen Alt die Solopartie. Besonders eigenartig und farbensatt ist das vierte Lied instrumentiert. *Leopold Reichwein* machte mit starker Wirkung und rhythmischem Schwung Skrjabines »Poème d'extase«, dann im Gesellschaftskonzert sehr dankenswert die »Historia vom Leiden und Sterben unseres Herrn und Heilands Jesu Christi« von Heinrich Schütz, eine Wiederholung namentlich des psychologischen Deklamators Schütz. *Bruno Walter* führte als Neuheit das große Te Deum von Walter Braunfels mit außerordentlicher Wirkung auf. Die Harmonik mutet fürs erste etwas schrullig an, jedoch der mächtige Impuls dieser Riesenhymne entschied den Sieg des dankbaren, nicht leichten Werks. Die Soli sangen mit aller Hingebung *Fritz Krauß* und *Amalie Merz-Tunner* aus München. *Franz Schalk* schloß seinen Beethoven - Brahms - Bruckner - Zyklus mit einer weihevollen Aufführung der »Neunten« von Bruckner, wobei er sich als Dirigent von besonderer Innerlichkeit des Musizierens zeigte. Erwähnenswert auch eine Aufführung von Mahlers »Siebenter« unter *Hans Pless*, einem sehr strebsamen jüngeren Dirigenten. *Ferdinand Löwe* brachte als Neuheit ein meisterhaftes Violoncellkonzert von Frederik Delius, dessen Solo mit bezauberndem sinnlichen Ton *Alexander Barjanski* spielte. *Clemens Krauß* machte mit überraschender Erlebniskraft die Mozartvariationen von Max Reger, sowie die effektvollen Polowetzer Tänze von Borodin. Krauß, der als suggestiver Dirigent an Nikisch erinnert, bewirkt mit winzigen Stabbewegungen Gewaltklänge des Orchesters, während kleinere

Dirigenten oft mit Gewaltstreichen des Stabs nur winzige Orchesteräußerungen hervorrufen. Das Publikum behandelte Krauß als neues Gestirn am Wiener Konzerthimmel. Von Solisten sind zu nennen: *Heinrich Marteau*, der mit *Alfred Grünfeld* zusammen einen schönen Beethoven-Sonatenabend gab, dann von Pianisten: *Eugen d'Albert*, *Rudolf Reuter*, *Alexander Brailowski* und *Leo Sirota*, sowie der junge, prachtvoll begabte zigeunerisch-wilde *Ludwig Kentner*. Von Sängern holten sich Wiener Lorbeeren: *Rudolf Steiner*, der mit *Bruno Walter* Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen sang, dann *Leo Slezak* und *Alfred Piccaver*, Sterne von erstem Helligkeitsgrad, *Lilly Ulanowsky* (gute Mozart-Sängerin), *Grete Drucker* (gewaltige Rezia-Sängerin) und *Meta Reidel*, ein schöner, nur in der Höhe etwas trockener Alt. Nicht übersehen sei von den Kammermusikvereinigungen das Quartett *Arnold Rosé*, das mit aller Meisterschaft ein neues anmutvolles Werk von Julius Weismann vortrug: den »Phantastischen Reigen«, der wohl bald seinen Weg durch die Kammersäle nehmen wird.

Ernst Decsey

WIESBADEN: Im *Kurhaus* (wo mit dem 1. Januar die Kurkapelle das 50jährige Jubiläum ihres Bestehens feiern konnte) bekamen wir letzter Zeit zu hören: Mahlers 6. Sinfonie — die Tragische — welche *Karl Schuricht* mit überschauendem Kunstverstand und temperamentvoller Willensmeinung dirigierte und zu nachhaltiger Wirkung brachte. Auch im Sinfoniekonzert des *Staatstheaterorchesters* war Mahler Trumpf: hier brachte *Otto Klemperer* (Köln) als Gastdirigent die 9. Sinfonie des Meisters zu Gehör: es war besonders der stimmungsvolle Schlußsatz — ein Abschied auf »ewig, ewig«, wie im »Lied von der Erde« — welcher tiefgreifenden Eindruck hinterließ. Im Wesen beider genannten Dirigenten liegt von Natur viel »Mahlerisches« — Durchdringendes, Bezwingendes ... Von Novitäten gab es im Kurhaus noch Frederik Delius' interessante »Appalachia«-Variationen und sein neues Violinkonzert, das Konzertmeister *Rudolf Bergmann* mit erstaunlicher Beherrschung des überreichen Stoffes — von »Tristan«-artigem Gewebe—virtuos ausführte; weiterhin Skrjabines »Poème d'Exstase«: Klangekstasen von hingebender Weichheit bis zur Entladung vulkanischer Leidenschaftlichkeit. Und im 6. Konzert eine sinfonische Dichtung von Fernand Le Borne »Judith«: viel effektvolle orchestrale Einzelheiten, die sich aber zu keiner rechten Einheit verschmelzen. Bemerkenswerte Solisten: *Emanuel Feuermann*, der seinem Namen Ehre machte im Vortrag von Dvoraks Cellokonzert, und *Georg Kulenkampf*, der im Brahmsschen Violinkonzert den Spuren Joachims zu folgen trachtete. — Trotz der schlechten Zeiten — gute Musik ohne Ende! *Karl Schuricht* erfreute im Kurhaus durch prächtige Aufführungen von Bruckners 9. Sinfonie, Regers »Hiller-Variationen«, und Sinfonien von Beethoven, Brahms und Schumann. Das liebenswerte Klavierkonzert von Hermann Goetz spielte *Eduard Erdmann* mit hinreißender Wärme und Poesie. Blühende Gesangskunst bot *Birgitt Engell*. Dem Komponist-Dirigenten *Siegfried Wagner* war ein Extrakonzert eingeräumt. Er tritt bescheiden auf und hat auch allen Grund dazu: seine Direktion Richard Wagnerscher Werke ist nicht so übel, besitzt aber — schon bei der stets gleichförmigen Gestik mit beiden Armen — für Orchester (und auch Publikum) wenig Anreiz. Als Komponist enttäuschte er: das Vorspiel zu »Hütchens Schuld« und zu einer neuen, bisher noch nicht mit Erfolg durchgefallenen Oper »Rainulf und Adelasia« erschien belanglos; freundlich berührte ein »Flötenkonzert«: es möchte dem »Alten Fritz« gewiß auch gefallen haben ... Bülow bezeichnete einmal den Komponisten Gade als »Schumannsauren Mendelssohn«: danach darf man Siegfried Wagner vielleicht am treffendsten als »Humperdincksauren Neßler« bezeichnen. — Eine Aufführung der Schumannschen »Faust-Szenen« durch den »*Cäcilienverein*« unter *Franz Mannstädts* Leitung gab dem neuen Jahr einen gesegneten Beginn.

Otto Dorn

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

BERLIN: *E. N. v. Rezniceks* Oper »Judith und Holofernes« sieht ihrer Vollendung entgegen.

Eduard Künneke hat sich nunmehr der Oper zugewandt und arbeitet an einem vieraktigen Opernwerk »Madame Dubarry«. Der Text ist von Norbert Falk und Hanns Kräly, den Autoren des gleichnamigen Films.

KAISERSLAUTERN: Am Stadttheater in der Rheinpfalz (Intendant Hans Keller) wird im März d. J. unter Leitung des städtischen Kapellmeisters Fritz Behrend die einaktige Oper des Wiener Komponisten *Robert Hernried* »Die Bäuerin«, Text von *Clara Viebig* und *Richard Batka*, aus dem Manuskripte zur Uraufführung gelangen.

NÜRNBERG: Die Oper »Der Glockengießer von Breslau« von *Max Böhm* wurde am Stadttheater uraufgeführt.

SALZBURG: *Bernhard Paumgartner*, der Direktor des Mozarteums, hat soeben eine einaktige Opera buffa »Die Höhle von Salamanca« vollendet, zu der er den Text nach Cervantes selbst verfaßte.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die Staatsoper hat die Oper »Der goldene Hahn« von *Rimsky-Korssakoff* in der Übersetzung von Dr. *Heinrich Möller* zur Aufführung erworben.

BUDAPEST: Die Oper wird noch in dieser Spielzeit ein »sinfonisches Ballett« von *Karl Hentschel* herausbringen: »Aphrodisische Reigen«.

DRESDEN: Im März wird Mozarts »Gärtnerin aus Liebe« an der Staatsoper erstaufgeführt. *Hans Pfitzner* wird als Spielleiter Marschners »Hans Heiling« herausbringen.

FRANKFURT A. M.: Für die zweite Hälfte des Monats Juni 1923 wird eine »*Deutsche Musikwoche*« vorbereitet, an deren künstlerischer Durchführung die Städtische Bühnen-Aktiengesellschaft und die führenden musikalischen Vereine der Stadt beteiligt sind. Das Programm soll die repräsentativen deutschen Komponisten der Gegenwart in einigen ihrer Hauptwerke zeigen, die unter persönlicher Leitung der Komponisten zur Wiedergabe kommen. In Aussicht genommen sind Opern und Konzertstücke von *Richard Strauß* (»Die Frau ohne Schatten«, sinfonische Werke), *Hans Pfitzner* (»Palestrina« und »Von deutscher Seele«), *Franz Schreker* (»Der ferne Klang«), *Arnold Schönberg* (»Erwartung«, »Gurrelieder«), *Paul Hindemith* (»Sancta Susanna«, Kammermusik), *Ernst Krenek* (Kammermusik) u. a.

GENUA: Eine Operette von *Rudi Gfaller* »Eine Walzernacht« wurde im Teatro Margherita zur italienischen Uraufführung gebracht.

LONDON: Ein neuartiger Versuch ist an der Covent Garden-Oper gemacht worden. Die Kantate Bachs »Phöbus und Pan« wurde als Oper eingerichtet aufgeführt. Die Personen erschienen in der Tracht des Rokoko und in einer Szenerie, die an die Watteauschen »Fêtes galantes« gemahnte, mit den Springbrunnen von Versailles im Hintergrund. Ein Ballettkorps tanzte die Couranten, Menuette, Sarabanden und trug viel zu dem außerordentlichen Erfolg der Bachschen »Oper« bei.

MÜNCHEN: Wagners »Liebesverbot« wird am 24. März erstaufgeführt werden.

SALZBURG: Die diesjährigen Festspiele finden im August statt; im Stadttheater werden drei Aufführungen von »Don Juan« unter *Richard Strauß*, drei Aufführungen von »Figaros Hochzeit« unter *Franz Schalk* und drei philharmonische Konzerte veranstaltet. Die Festspiele bringen außerdem vier Aufführungen von »Ariadne auf Naxos« in der Residenz unter Strauß und einige Aufführungen von »Jedermann« am Domplatz unter *Reinhardt* und einige Aufführungen von Hofmannsthals »Welttheater«, ebenfalls am Domplatz unter Reinhardt.

STUTTGART: Am Württembergischen Landestheater wird »Der Schatzgräber« von Franz Schreker neueinstudiert werden. Außerdem werden »Die Vögel« von Walter Braunfels und »Boris Godunow« von Mussorgski wieder in das Repertoire aufgenommen.

KONZERTE

BREMEN: *Manfred Gurlitt* bringt in der von ihm geleiteten *Neuen Musikgesellschaft*, die im dritten Konzertwinter steht: *Gustav Mahler*: 7. Sinfonie, *Busoni*: Klavierkonzert mit Männerchor, Cortège und Sarabande aus der Faustmusik, Divertimento für Flöte und Orchester, *Schönberg*: »Pierrot lunaire«, *Gurlitt*: 5 Orchesterlieder, *Mozart*: Konzertantes Quartett für 4 Bläser, Violinkonzert D-dur, Deutsche Tänze, *Bach:*

Konzert für 2 Klaviere C-dur, Konzert für 4 Klaviere a-moll, Orchestersuite D-dur, Doppelkonzert (2 Violinen) d-moll, *Haydn:* Sinfonie B-dur (13.), Cellokonzert, *Melchior Frank:* »Intraden«. An Kammermusik: Violin-Klaviersonaten von *Bartók* und *Bloch*, Suite für Violine, Klarinette, Klavier von *Stravinsky*, Streichquartette von *Verdi*, *Borodine*, *Beethoven*, moderne Klaviermusik, schließlich selten gehörte klassische und moderne Lieder und Gesänge.
Als Solisten sind verpflichtet: *Carl Friedberg*, *Prof. Kwast*, *Frida Kwast-Hodapp*, *Edwin Fischer*, *Alma Moodie*, *Emanuel Feuermann*, *Rosé-Quartett*, *Birgitt Engell*, *Maria Hartow*, *Brodersen*.

DORTMUND: Im Juni 1923 werden die Stadt und der Dortmunder Musikverein unter Beteiligung einiger anderer musikalischer Vereine eine große moderne Musikwoche veranstalten. Leiter der Konzerte ist städtischer Musikdirektor *Wilhelm Sieben*, der Oper *Carl Wolfram*.

FRANKFURT A. M.: Der holländische Komponist *Daniel Ruyneman* veranstaltete einen Kompositionsabend, bei dem Klavierstücke, Lieder, ferner »Der Ruf«, Farbenspiel für gemischte Stimmen, und »Hieroglyphen«, für Kammerorchester, aufgeführt wurden.

KIEL: In den unter Leitung von *Fritz Stein* stehenden Konzerten des »Vereins der Musikfreunde« und des »Oratorienvereins« gelangen in diesem Winter neben Bekanntem folgende größere Werke zur Aufführung: *Beethoven*, Missa solemnis und 9. Sinfonie; *Bruckner*, 7. Sinfonie; *Brahms*, Requiem, Schicksalslied, Nänie und Altrhapsodie; *Max Reger*, Hillervariationen und »Die Nonnen«; *Rudi Stephan*, Musik für Orchester; *Joseph Haas*, Sinfonische Suite »Tag und Nacht«; *H. H. Wetzler*, Ouvertüre »Wie es euch gefällt«; *Robert Müller-Hartmann*, Ouvertüre zu Leonce und Lena (*Uraufführung*); *Stravinsky*, Orchesterphantasie »Feuerwerk«; *E. Bohnke*, Sinfonische Ouvertüre; *H. Pfitzners* Kantate »*Von deutscher Seele*«; *G. v. Keußlers* Oratorium »*Die Mutter*« und Sinfonie »*An den Tod*«.

MÜNCHEN: Das Sextett von *Felix Petyrek* gelangte anfangs Februar zur Erstaufführung.

WIESBADEN: Die »Lustige Ouvertüre« und vier Orchesterlieder von *Ernst Kanitz* werden unter Leitung von *Bernhard Schuricht* noch in dieser Spielzeit zur Aufführung gelangen.

ZÜRICH: Hier wurde ein Quintett (für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott) von *Walter Gieseking* uraufgeführt.
Karl Horwitz hat ein sinfonisches Werk »Vom Tode«, bestehend aus einem Vorspiel und drei Gesängen für Bariton mit großem Orchester, vollendet.

TAGESCHRONIK

Das *Reger-Archiv* in *Weimar*. Der *fünfzigste Geburtstag* Max Regers wird in diesem Jahre in der mannigfachsten und festlichsten Weise begangen werden. Es ist angebracht, die Teilnahme der Regerfreunde auf jene Stätte hinzuweisen, die im besten Sinne geeignet erscheint, das Andenken des verstorbenen Meisters zu ehren und das Studium seiner Werke und seiner Persönlichkeit frisch zu erhalten — ja erst die Grundlage einer Reger-Forschung für spätere Zeiten zu schaffen. Das *Reger-Archiv* zu Weimar, dessen Einweihung im Sommer 1922 stattfand, enthält die wichtigsten Dokumente und Partituren, daneben das Arbeitszimmer des Komponisten, mit jener treuen Sorgfalt eingerichtet, wie sie nur die eigene Gattin in solchem Falle zu entfalten vermag. Es ist im gleichen Zustand wie seinerzeit im Reger-Haus zu Jena, das leider den Zeitläuften geopfert werden mußte. Die Regierung des Freistaats Thüringen hat wohl einige Räume im Schloß zu Weimar zur Verfügung gestellt, aber es gilt darüber hinaus die vorhandenen Materialien zu sichten, Fehlendes zu ergänzen, die verstreuten Dokumente zu sammeln und vieles Wertvolle vor dem Verderben oder Vergessenwerden zu schützen. Aus diesem Grunde bedarf das Archiv noch reichlicher Mittel, um auch nur annähernd den gestellten Aufgaben gerecht zu werden. Es ergeht daher an alle Freunde Regers die herzliche Bitte, am fünfzigsten Geburtstag des Meisters seiner auch greifbar zu gedenken und in einer Geldspende für das *Reger-Archiv* (zu Händen des Herrn Stadtorganisten *Martin*, Weimar, Alexanderplatz 1) ihr reges Interesse über die Teilnahme an Konzerten und Feiern hinaus zu bekunden.
Innerhalb der »*Klassiker der Musik*« werden den bereits vorhandenen 21 Bänden im Laufe dieses und des nächsten Jahres noch folgende 9 angeschlossen werden: Zunächst Max Reger von Guido Bagier, erscheinend im März 1923. Es folgen dann: Haydn von Walter Dahms, Händel von Hugo Leichtentritt, Mozart von Ernst Decsey, Tschaikowsky von Richard

H. Stein, Bizet von Julius Kapp, Mussorgski von Karl Holl, Lortzing von Hans Tessmer, Dvorak von Hans Schnoor.

Es sei nicht unterlassen, den Leser auf das soeben in bester Ausstattung erschienene *Riemannsche Musiklexikon* (Verlag: Max Hesse, Berlin) hinzuweisen. Mit wahrhaftem Bienenfleiß ist hier eine unabsehbare Fülle von wertvollstem Material unter Leitung von *Alfred Einstein* zusammengetragen worden. Das Werk ist nach wie vor das klassische Nachschlagebuch für den Musiker wie für den Musikfreund. Mit peinlichster Sorgfalt sind alle biographischen und künstlerischen Daten von bekannten, vergessenen und noch nicht bekannten Künstlern zusammengestellt worden. Über alle Fragen der Musikgeschichte und die wichtigsten der Musiktechnik, über das Nötigste, was der Laie über die Instrumente usw. wissen muß, gibt dieses unentbehrliche Buch bereitwillige Auskunft.

Vereinigter Musiker-Kalender Hesse-Stern für das Jahr 1923, 45. Jahrgang, 3 Bände (1. Band Notizbuch, 2. und 3. Band Adreßbuch), Max Hesses Verlag, Berlin. Der vorliegende Jahrgang stellt die Vereinigung von Hesses Deutschem Musikerkalender und dem von Dr. Stern herausgegebenen Allg. Musikerkalender dar. Das dreibändige Handbuch enthält wieder ein allgemeines Notizbuch, Musikergeburts- und Sterbekalender, Verzeichnis der Bühnen, der deutschen und ausländischen Musikzeitschriften und Verbandsorgane, sämtlicher Konzertdirektionen, Musikverleger usw. Der Städteteil Band 2 und 3 bringt bei jedem Ort zunächst die Darstellung der musikalischen Verhältnisse und dann die Anschriften von ca. 30 000 Musikern, Musiklehrern, Musikschriftstellern, Musikfirmen, konzertierende Künstler usw. Besonders umfangreich und sorgfältig behandelt ist der Auslandsteil.

Robert Hernried, Ilmenau in Thüringen, bittet alle Kunstfreunde, ihm allfällige Beobachtungen über Straßenrufe (möglichst in Notenschrift mit genauer Festhaltung von Rhythmus und Text) gegen Ersatz der Portoauslagen zu übersenden und ihm so hilfreiche Hand bei Abfassung eines größeren Werkes über Straßenrufe zu leisten.

Eine Verleihzentrale für handschriftliche Orchester- und Chorwerke hat der Verlag der »Zeitschrift für Musik«, Leipzig, ins Leben gerufen, um der Not der deutschen Komponisten hinsichtlich der Aufführungsmöglichkeit ihrer Werke einigermaßen zu steuern. Die Aussichten auf Drucklegung der Werke wird immer geringer. In Betracht kommen selbstverständlich nur künstlerisch ernst zu nehmende Werke. Über alles Nähere gibt die genannte Stelle Auskunft.

Max Regers nachgelassenes Klavierquintett in c-moll, dessen Erfolg auf dem letztjährigen Tonkünstlerfest in Düsseldorf noch in Erinnerung steht, wird rechtzeitig zum bevorstehenden fünfzigsten Geburtstag des Meisters bei Schott, Mainz, erscheinen.

Die bekannte Schule *Hellerau* für Rhythmus, Musik und Körperbildung (*Dalcroze-Schule*) hat kürzlich mit einer Gruppe von Schülerinnen eine längere Tournee durch das rheinisch-westfälische Industriegebiet und nach Hamburg unternommen.

Der Umbau des *Krollschen Etablissements* am Königsplatz in Berlin nähert sich seinem Ende, so daß die Staatsoper dies ihr zweites Haus zum 1. Oktober in Betrieb nehmen kann. Diese Dependance des Hauptinstituts wird als *Volksoper* geführt werden, zu welchem Zweck der jetzige Personalbestand um etwa 20 vom Hundert erweitert wird. Der Spielplan würde, wie wir hören, sich so gestalten, daß gewisse Werke, wie etwa »Salome« und »Schatzgräber«, dem Hause Unter den Linden vorbehalten bleiben, andere, wie die Wagneropern und der »Rosenkavalier«, abwechselnd in beiden Häusern, wieder andere, wie »Fra Diavolo«, »Stumme von Portici« und manches Lortzing-Werk ausschließlich am Königsplatz gespielt werden sollen. Das Schauspiel, gestellt natürlich vom Staatlichen Schauspielhause, bleibt auf die Nachmittage begrenzt; die Abende gehören der Oper.

In München ist eine großangelegte Kunststiftung durch die Hochherzigkeit eines Kunstfreundes soeben ins Leben gerufen worden. Der als Industrieller bekannte Regierungsbaumeister *Bergmann*, der vor kurzem das umfangreiche Grundstück der Münchener altkatholischen Gemeinde an der Kaulbachstraße erwarb, um in dem rückwärtigen Park einen großen Neubau aufführen zu lassen, wird die gleichfalls erworbene Kirche bestehen lassen und nach einem bereits begonnenen gründlichen Umbau zu einer *Kunststätte für Wort- und Tonkunst* umgestalten, die er heranreifenden deutschen Künstlern und Gelehrten für das erste Auftreten kostenfrei zur Verfügung stellt.

Der holländische Tonkünstler *Anton von Hoboken* hat bei seinem Scheiden von München, wo er mehrere Jahre lebte, für den *Münchner Bachverein* eine Million Mark gestiftet.

Der *österreichische Musik- und Sängerbund* hat die Errichtung einer Riesentonhalle in Wien für 16 000 Hörer und 4000 Mitwirkende beschlossen und in die Wege geleitet. Die Tonhalle soll nach dem Muster des Salzburger Mozarteums — in vergrößertem Maße — gebaut werden. Geldgeber sind eine Reihe von Finanz- und Künstlerkörperschaften des In- und Auslandes, vor allem der Vereinigten Staaten von Amerika.

Richard Strauß hat die Abhaltung *jährlicher internationaler Musikwochen* in Wien angeregt. Das österreichische Unterrichtsministerium arbeitet die Pläne weiter aus. Das internationale Künstlerfest soll alljährlich mit Theater- und Konzertaufführungen in der Wiener Hofburg stattfinden.

Der Organist an St. Leonhard in Nürnberg, *Carl Böhm*, Schriftleiter der »Kirchenmusikalischen Blätter«, wurde ab 1. Oktober 1922 als Lehrer für Kirchenmusik und Liturgie an das neuerrichtete Predigerseminar daselbst berufen und ab 1. Januar 1923 zum Kantor und Organisten an die St. Sebalduskirche einstimmig gewählt.

Zum Leiter des *Leipziger Sinfonieorchesters*, das kürzlich auf Grund des früheren Philharmonischen Orchesters gegründet wurde, ist *Emil Bohnke*, der Berliner Kapellmeister, berufen worden.

Ferruccio Busoni wurde, wie die Moskauer »Iswestija« melden, für den März d. J. für eine Reihe von Konzerten in Petersburg verpflichtet.

Conrad Freyse, der Direktor des Collegium musicum und neue Kustos des Bachhauses in *Eisenach*, ist zum Dirigenten des Eisenacher Musikvereins gewählt worden.

Der Dirigent des Oldenburger Landesorchesters und musikalische Oberleiter der Landesoper, *Julius Kopsch*, ist von der oldenburgischen Regierung zum Landesmusikdirektor ernannt worden.

Zum Opernchef des slowakischen Nationaltheaters *Preßburg* wurde *Oskar Nedbal* berufen. Mit ihm wurde auch der jetzige Opernchef des tschechischen Theaters in Olmütz, Karl Nedbal, engagiert.

Arnold Schönberg wurde eingeladen, in Kopenhagen einige seiner Orchesterwerke zu dirigieren.

Der erste Kapellmeister *Ferdinand Wagner* des Dortmunder Stadttheaters wurde vom Kunstausschuß der Stadt Nürnberg zum 1. Kapellmeister der Nürnberger Oper und Leiter der städtischen Sinfoniekonzerte gewählt.

Blanche Corelli, die bekannte Gesangspädagogin, vollendete ihr siebzigstes Lebensjahr.

In der Akademie für Kirchen- und Schulmusik hat zur Feier des fünfundsiebzigsten Geburtstages des berühmten Musikgelehrten *Hermann Kretzschmar* ein Festakt stattgefunden, bei dem nach Orgelspiel und Gesang Ministerialdirektor Nentwig im Auftrage des preußischen Kultministers eine von Professor Klimsch geschaffene Büste Kretzschmars der Akademie, deren langjähriger Direktor dieser war, übergab. Wir werden in einem der nächsten Hefte ein Bild des Jubilars veröffentlichen.

Waldemar Meyer, der bekannte Violinvirtuose, feierte in Berchtesgaden seinen siebzigsten Geburtstag. Berliner Musikerkind, ist er, ein Schüler von Joachim, der hervorragende und beliebte Künstler geworden. Bis zum Jahre 1921 in Berlin ansässig, hat ihn sein Künstlertum nach allen Teilen des Deutschen Reiches und in das Ausland geführt.

Josef Mödlinger, der Senior der deutschen Opernsänger, vollendete sein fünfundsiebzigstes Lebensjahr.

Die Leiche des Klaviervirtuosen *Theodor Leschetizky* ist jetzt in Wien in einem *Ehrengrab* bestattet worden. Leschetizky, der einer der genialsten Pädagogen aller Zeiten war, hat zu der musikalischen Weltberühmtheit Wiens nicht wenig beigetragen.

OFFIZIELLE MITTEILUNGEN DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

In einer Zeit schärfster politischer Spannung hat in London die erste Delegiertenkonferenz der »I. G. N. M.« stattgefunden, die wohl zum ersten Male eine Verknüpfung der Geister der ganzen Welt über alle politischen Hemmungen hinweg herstellt. Ihr Wert kann nicht hoch genug geschätzt werden. Wenn es möglich war, daß sich die Vertreter musikalischer Interessen so ausgezeichnet verstanden, daß die Konferenz ohne einen Mißton verlief, dann ist mindestens das Gefühl für die künstlerische Zusammengehörigkeit der Nationen der Welt nicht zu bestreiten. Es waren vertreten: England durch *Edwin Evans*, Deutschland durch *Adolf Weißmann*, Frankreich durch *Maurice Ravel*, Österreich durch *Rudolf Réti*, die Tschechoslowakei durch *J. B. Jirak* und *Erich Steinhard*, Dänemark durch *Sven Felumb*, die Schweiz durch *Werner Reinhart* und für Amerika sprach als Beobachter *César Saerchinger*.

Leiter der Verhandlungen war *Edward J. Dent*, der mit Überlegenheit und unbeirrbarer Zielbewußtheit drei Tage hindurch sich den Schwierigkeiten der Vielsprachigkeit gewachsen zeigte. Ihm ist in erster Linie die fruchtbare Arbeit zu danken, die in dieser Konferenz geleistet wurde.

Immer wieder blieb der internationale Geist in den Verhandlungen entscheidend. Darum hatte man ja London als Ort der Konferenz gewählt, und die Gastfreundschaft bewährte sich nach allen Seiten in gleicher Weise. Der internationale Geist mag gerade jetzt durch politische Schwierigkeiten gehemmt sein, er wird sich aber ihnen zum Trotz durchsetzen. Zunächst wurden gesamtorganisatorische Fragen im Anschluß an den von der Londoner Zentrale gegebenen Organisationsentwurf verhandelt. Dieser Entwurf schon bezeugte die Großzügigkeit und die genaue Klarheit der Verfasser, und man wird dafür in erster Linie Herrn Edwin Evans zu danken haben. Dem Entwurf standen deutsche Ergänzungsvorschläge gegenüber, die im wesentlichen angenommen wurden. In allen diesen Verhandlungen erfreute die wahrhaft staatsmännische und künstlerische Einsicht Maurice Ravels, der scharfsichtig und liebenswürdig zu allem Stellung nahm.

Man wählte endgültig das Ehrenkomitee, dem Busoni, Ravel, Schönberg, Sibelius, Strauß, Stravinsky angehören sollen, und schritt zur Wahl der internationalen Jury für die sechs Kammermusikkonzerte, die in den Tagen vom 8. bis 14. August in Salzburg kurz vor den Mozart-Festspielen stattfinden sollen. Aus wiederholter Wahl gingen, nachdem die Delegierten ihre Selbstwahl abgelehnt hatten, hervor: für England *Eugène Goossens*, für Frankreich *André Caplet*, für Deutschland *Hermann Scherchen*, für Amerika *O. G. Sonneck*, für Italien *Ildebrando Pizzetti*, für die Tschechoslowakei *Alexander Zemlinsky*. Es wird auch eine Ersatzliste hergestellt, auf der die Namen *Wellesz*, *Casella*, *Kramer*, *Koechlin*, *Jarnach*, *Salazar*, *Christiansen* stehen. Das gesamte Aufführungsmaterial, das zunächst an die nationalen Ausschüsse geht, soll bis zum 15. April in London vorliegen. Die Jurymitglieder werden sich im Mai auf Einladung der Schweiz dort zusammenfinden, um ihre Entscheidung zu treffen. Sollten der Veranstaltung des internationalen Kammermusikfestes in Salzburg unüberwindliche Schwierigkeiten erwachsen, dann gilt eine Einladung der tschechoslowakischen Regierung nach Prag schon für dieses, jedenfalls aber für das kommende Jahr. Mit der technischen Vorbereitung des Festes sind die Herren Réti, Damisch, Stephan, Reinhart betraut. Ein künstlerisches Plakat wird hergestellt.

Die Konferenz fand allseitige Beachtung. Wie sie am Anfang im Royal College of Music, am Ende in der Royal Academy of Music getagt hatte, so hatte sie sich auch der besonderen Teilnahme des großen Kammermusikmäzens Mr. *Cobbet* und des Direktors des Royal College *Hugh Allen* zu erfreuen. Ein Diner, mit dem die jungen Komponisten den Kritiker Edwin Evans ehrten, wurde zugleich ein Ehrenabend für die Konferenz. Dent begrüßte die Delegierten, Saerchinger und Weißmann antworteten.

TODESNACHRICHTEN

BARCELONA: Der Komponist der »Zierpuppen«, *Anselm Götzl*, ist mit kaum 47 Jahren gestorben. Er war ein gebürtiger Prager, wo er neben seinen musikalischen Neigungen als Industrieller tätig war. Geschäftliche Mißerfolge trieben ihn zur Übersiedlung nach Neuyork. Dort schuf er sich als Musiker eine neue Karriere. Er trat als Operettenkomponist und Dirigent auf und heiratete eine berühmte Ballettkünstlerin, deren Ensemble er als Kapellmeister begleitet hatte.

BARMEN: Der Seniorchef der bekannten Klavierfirma Rud. Ibach Sohn, *Walter Ibach*, verschied am 7. Februar infolge eines Schlaganfalls. Er gehörte der Firma 40 Jahre lang an und war ein unermüdlicher Förderer auf dem Gebiet der Klavierbautechnik.

BERLIN: *Willy Deckert*, der bekannte Cellovirtuose, starb im Alter von 50 Jahren.

SAN REMO: Hier starb der italienische Senator *Umberto Visconte di Modrone*, der eine Reihe von Jahren hindurch die Mailänder Scala in eigener Regie führte. Der Verstorbene war ein bekannter Mäzen. Er erreichte ein Alter von zweiundfünfzig Jahren.

VOM BÜCHER- UND MUSIKALIEN-MARKT

BÜCHER

A. Spemann: Max Reger-Brevier. Verlag: J. Engelhorns Nachflg., Stuttgart 1923.
Edward J. Dent: Mozarts Opern. Verlag: Erich Reiß, Berlin.
Richard Graf Du Moulin-Eckart: Hans von Bülow. Verlag: Rösl & Cie., München.
Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. In Auswahl herausgegeben und eingeleitet von Paul Bekker. Verlag: Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G. m. b. H., Berlin.
Siegfried Wagner: Erinnerungen. Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.
Willibald Nagel: Johannes Brahms. Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.
Guenther-Westerman: Das russische Volkslied. Orchis-Verlag, München.
H. von der Pfordten: Deutsche Musik. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.
James Huneker: Franz Liszt. Verlag: Rösl & Cie., München.
Wolff-Petersen: Das Schicksal der Musik. Verlag: Ferd. Hirth, Breslau.
Max Steinitzer: Einführung in den Konzertsaal. Verlag: Wilh. Violet, Stuttgart.
Richard Specht: E. N. v. Reznicek. Verlag: E. P. Tal & Co., Wien-Leipzig.
Ernst Kurth: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan. Verlag: Max Hesse, Berlin.
Giovanni Luca Conforto (Herausgeber *Johannes Wolf*): Breue et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi. Roma 1593 (? 1603). Faksimiledruck. Verlag: Martin Breslauer, Berlin 1922.
Walter Angel: Der Meister (Roman). Verlag: August Scherl G. m. b. H., Berlin.

MUSIKALIEN

Joseph Joachim und *Andreas Moser:* Violinschule. 3 Bände.
Emil Bohnke: Streichquartett c-moll, op. 1, Partitur.
J. v. Wertheim: Rosegger-Lieder, op. 15, Heft 1—4.
Hans Koeßler: »Der kleine Rosengarten«, Volkslieder von Hermann Löns.
Hans Bullerian: Sonate h-moll für Violoncell und Klavier, op. 18; Sonate e-moll für Violine und Klavier, op. 29.
Ernst v. Dohnanyi: Variationen über ein Kinderlied für großes Orchester mit konzertantem Klavier, op. 25.
Adolf Busch: Fünf Lieder, op. 12.
Erwin Lendvai: Archaische Tänze, op. 30. Klavierauszug.
Sämtlich im Verlag: N. Simrock, Berlin.
Paul Krause: Choral-Meditationen für Orgel, op. 26, Heft 1—3; Novelletten für Orgel, op. 28. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Max Reger: Quartett, op. 109, bearbeitet für Klavier zu vier Händen von F. H. Schneider.
Paul Hassenstein: Harmonium-Album von Gounods »Margarete«.
Arnold Mendelssohn: Violinkonzert, op. 88.
Sämtlich im Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Wilhelm Grosz: Liebeslieder, op. 10; Rondels, op. 11; Kinderlieder, op. 13.
Guido Adler: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 57. Band, *Claudio Monteverdi:* Il Ritorno d'Ulisse in patria. Bearbeitet von *Robert Haas.* 58. Band, *Gottlieb Müffat:* 12 Toccaten und 72 Versetl für Orgel und Klavier. Dazu Beiheft: Studien zur Musikwissenschaft. Sämtlich im Verlag: Universal Edition A.-G., Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

SUITE NACH BILDERN VON KARL SPITZWEG

1. Ständchen

(Aufführungsrecht vorbehalten)

Für Klavier
von
Walter Niemann
Op. 84. No 1

Lento — rall. smorz. — Andantino con moto, quasi Allegretto = Mit feinem, graziösen und eleganten Vortrag

Piano

ppp una corda — pp tre corde — lautenmäßig — p

(M.M. ♩ = 66-68) — delicat. pp — poco string.

poco rubato — in tempo, un poco piu moto (♩ = 76) — espress. — mp sonore — espress. — più sonore

poco rit. — in tempo animato (♩ = etwa 84) — pp — p sonore espress.

Musikbeilage zu „Die Musik“ XV. Jahrgang, Heft 6, März 1923.
Mit Bewilligung des Verlages F. E. C. Leuckart, Leipzig.

espress.

mf

mp

poco rit.

in tempo
dolce grazioso

più p

p

rall.

in tempo
espress.

un poco animan-

pp

p

mp marc.

dosi più a più

espress.

p

pp

un poco flebile
espress.

p

più p

rall. - - in tempo

pp più a più cresc.

Ped. Ped. Ped. * Ped. Ped.

energisch gerissen rall. - -

sf sf

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Tempo I

pp p pp delicat. pp

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

poco string. poco rubato in tempo, un poco piu moto (♩=76)

mp sonore

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.Ped.Ped. Ped. Ped.Ped. Ped. Ped.Ped.Ped.

molto rall. - -

poco cresc. e string. - - - - -

senza Ped.

Ped. Ped.Ped. Ped.

in tempo, ma un poco tenuto (♩= 72)

dolce espress. mp L.H. mp mf poco marc. sostenuto

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

a tempo p L.H. p p 1 L.H. più p 1

(Ped.) (Ped.) (Ped.) Ped. Ped.

p e secco R.H. in der Ferne davontrippelnd dimin. e poco string.

senza Ped.

Poco Adagio
aus weiter Ferne
smorz. rall.
pp 8 ppp L.H.

Ped.

Lento
smorz. rall.
ppp una corda

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Druck von Omnitypie-Ges., Nachfl. L. Zechnall, Stuttgart.

Hans Pfitzner

Arnold Schönberg

Atelier Riess, Berlin

Franz Schreker

M. Schwarzkopf, Zürich

Ferruccio Busoni

Die ersten beiden Seiten eines Riesenfolianten aus dem musikalischen Archiv der Kathedrale zu Sevilla
Inhalt: Kompositionen von Guerrero, Jalon und Rabassa

Tanz der Chorknaben in der Kathedrale von Sevilla. Nach dem Gemälde von Gonzalo Bilbao

Otto Klemperer

Atlantic Photo, Berlin

Wilhelm Furtwängler

Max Friedländer

Conrad Ansorge

Schiffter & Genscheidt, phot.

Emil von Sauer

Albert Meyer, Hannover, phot.

Walter Gieseking

Gusti Bandau, Jena, phot.

Eduard Erdmann

Wagner, »Tristan und Isolde«, erster Akt

Wagner, »Tristan und Isolde«, zweiter Akt

Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden

Regie: Carl Hagemann

Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

Richard Strauß, »Josephs Legende«

Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden
Regie: Carl Hagemann
Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

Gluck, »Die Pilger von Mekka«

Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden
Regie: Carl Hagemann
Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

Offenbach, »Hoffmanns Erzählungen«, zweiter Akt

Offenbach, »Hoffmanns Erzählungen«, dritter Akt
Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden
Regie: Carl Hagemann
Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

Korngold, »Die tote Stadt«, zweites Bild

Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden
Regie: Carl Hagemann
Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

Schreker: »Der Schatzgräber«, zweiter Akt

Inszenierung des Staatstheaters in Wiesbaden
Regie: Carl Hagemann
Entwurf des Bühnenbildes: Lothar Schenk-v. Trapp

Max Reger an der Orgel

Max Reger
(Meininger Zeit)

Max Reger
(Wiesbaden 1897)
nach der für Johannes Brahms bestimmten Aufnahme

Karl Straube
(im 30. Lebensjahr)
zur Zeit der Berufung an die Thomaskirche zu Leipzig

Der achtzehnjährige Max Reger

Anton Bruckner
nach einem Relief von Edmund Schröder

Carl Maria v. Weber
Stich von Joh. Neidl nach dem Gemälde von Jos. Lang

Giuseppe Verdi
nach dem Gemälde von Giovanni Boldini
1886